



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,  
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA  
Y LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**Tesis Doctoral**

**EL IMAGINARIO ANTROPOLÓGICO DE *MAESTRO*  
*HUIDOBRO* DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO**

**Doctoranda:**

**Ana María Martínez Martínez**

**Directores:**

**Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo**

**Dr. D. Juan Carlos Gómez Alonso**

**Madrid, julio de 2012**



Tesis que, para la obtención del Título de Doctora, presenta la Licenciada Ana María Martínez Martínez bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.



*A la memoria de mi madre, Hono Martínez.*



“...se trata sólo de esto, de la vida y la respiración del mundo”

“*Maestro Huidobro* cuenta una historia *naïf* de hombre, una no-nada. Pero cómo brillan y llamean, en el mundo y la vida de los hombres, las nonadas”

José Jiménez Lozano

“Sin expresar el fondo común de la antropología imaginaria la literatura sería una entidad sin sentido, incluso inconcebible”

Antonio García Berrio





## **Agradecimientos**

La tesis que ahora ve la luz fue primero un sueño y un proyecto de futuro. Al comienzo de la pasada década, se materializó en unos años de trabajo intenso, interrumpido por razones ajenas a la investigación. Durante el curso 2011-2012, liberada de mi actividad docente por un año sabático, he podido finalmente redactarla. Las personas que me han acompañado en cada una de estas etapas han sido muchas; con todas he contraído una deuda de amor y gratitud.

Agradezco a Jiménez Lozano la atención que me ha prestado durante estos años, su generosidad a la hora de responder a mis preguntas e incordios de doctoranda, su afecto y el respeto por mi trabajo. Don José es una de esas personas que, cuando te escuchan, parece que estuviera estrenando su atención y sus oídos.

A don Tomás Albaladejo, director, le doy las gracias por haber tenido la puerta siempre abierta para mí, desde que la tesis era un proyecto hasta ahora mismo. Su magisterio en la vieja facultad de Filosofía de Valladolid, en los años de estudiante de Filología, fue un hito en mi formación académica; al recibir sus lecciones, surgió en mí el deseo de investigar y se acrecentó mi fe en la ciencia. A Juan Carlos Gómez Alonso le agradezco su labor de guía, próximo y certero, tanto en la dirección del trabajo de investigación final del doctorado como en la codirección de esta tesis.

Los profesores María Dolores de Asís y Antonio Blanch leyeron con interés este trabajo y me hicieron recomendaciones sumamente oportunas, además de darme ánimos. Gracias a los dos. Con Alfonso Martín Jiménez me puso en contacto don Tomás, seguro conocedor de que en Poética del Imaginario, nadie como él para orientar mis pasos. Así fue. Alfonso me hizo partícipe de su trayectoria investigadora y docente en Poética del Imaginario; las conclusiones a las que había llegado fueron decisivas para mi posterior estudio. Gracias.

En la Universidad Autónoma de Madrid, mientras hacía los cursos de doctorado, coincidí y entablé amistad con un grupo de jóvenes investigadores de cinco países distintos, hoy casi

todos doctores: Alicia, Ana D., Ana G., Daniel, Doa, Pablo, Steven, Tania y Yashmín. La comunicación entre nosotros fue estímulo intelectual en la primera etapa de elaboración de mi tesis. Gracias a todos.

A Rufina, doctora en Física y maestra en las lides de la investigación y de la vida, le agradezco muy especialmente que en los comienzos, cuando leía sin apenas tener idea de para qué, me dijese que lo importante era permanecer, entregarse al estudio tras haber intuido que valía la pena el esfuerzo. A Concha, amiga entrañable e interlocutora sin igual de quien esto escribe, le doy las gracias por haber soñado conmigo desde el principio, por alentar mi vocación investigadora y por la corrección de algunas de estas páginas. Agradezco infinitamente a mi amiga Chus su compañía, sus ánimos y su delicadeza para llamarme en el momento oportuno.

A Magdalena y a Sandra les doy las gracias por el tiempo que han dedicado a los menesteres informáticos del documento, por su talante de colaboración y su buen hacer.

A mi esposo, Jesús, le debo casi todo. No sería quien soy sin el nosotros que hoy da sentido a mi vida y, por ende, a mis búsquedas y afanes. Agradezco su largueza, el tiempo concedido a esta tesis y restado al nosotros; su confianza en el éxito de mi trabajo y su ánimo, sostenido día a día.

Mi madre, a cuya memoria dedico la tesis, leyó el *Quijote* de chica sentada en las escalerillas de un desván, a la luz de una palmatoria. Mi padre cuenta historias tan llenas de vida y con un lenguaje tan “carnal y verdadero” como las de Jiménez Lozano. A mis padres debo, en buena medida, el amor a la literatura. También a Esperanza Ortega, poeta y escritora, que fue mi profesora de Literatura en el “Instituto viejo” de Palencia. Gracias a mis hermanos Pablo, Raquel y Josemi, y a mi prima Helena. A Irene, a Vicente, y demás compañeros, profesores del IES Diego Marín Aguilera de Burgos. A las amigas Victoria Howell y Amparo Medina-Bocos, que lo son por ser también lectoras de Jiménez Lozano.

Gracias a todos.

Burgos, 9 de julio de 2012

**EL IMAGINARIO ANTROPOLÓGICO DE *MAESTRO*  
*HUIDOBRO* DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO**

*Ana María Martínez Martínez*



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>17</b>
<b>1. LA POÉTICA DEL IMAGINARIO. CONSIDERACIONES TEÓRICAS</b>	<b>23</b>
1.1. La Poética del Imaginario	23
1.2. La gramática del imaginario	35
1.2.1. Imágenes, símbolos y arquetipos. Las constelaciones simbólicas	38
1.3. Las estructuras antropológicas del imaginario. El cronotopo	42
<b>2. MAESTRO HUIDOBRO COMO OBJETO DE ESTUDIO</b>	<b>47</b>
2.1. <i>Maestro Huidobro</i> en la novelística de Jiménez Lozano	47
2.2. Razones para una elección	73
2.3. Breve apunte biográfico de José Jiménez Lozano	77
<b>3. LAS CONSTELACIONES SIMBÓLICAS DE MAESTRO HUIDOBRO</b>	<b>83</b>
3.1. <i>Imago mundi</i> para comenzar: ‘La casa’ y ‘El árbol’	88
3.1.1. La casa de Maestro Huidobro: paraíso de intimidad y llama de esperanza	88
3.1.2. El árbol genealógico de los Huidobro: un pasado pleno de futuro	118
3.2. La muerte y sus antítesis	135
3.3. Los tesoros de la intimidad	182
3.4. La candela	208
3.5. El paraíso	247
3.5.1. Los primeros símbolos	248
3.5.1.1 Árboles y agua en la estepa: el paraíso primigenio	248
3.5.1.2 El visitante: un mensajero del paraíso	253

3.5.1.3	El manzano de las manzanas de oro: el sueño del paraíso	259
3.5.2.	Tres viajes al paraíso	264
3.5.2.1	‘La excursión a la granja’: el paraíso en el trasmundo	264
3.5.2.2	‘Idro por el mundo’: el paraíso o la búsqueda del amor	284
3.5.2.3	‘El viaje’, ‘La posada’, ‘El regreso’: tras las huellas del paraíso	300
3.5.3.	El paraíso pintado: ¿Paraíso o Juicio final?	336
3.6.	El imaginario antropológico de <i>Maestro Huidobro</i> a partir del universo literario de José Jiménez Lozano	356
<b>4.</b>	<b>LOS ELEMENTOS DE LA NARRACIÓN EN <i>MAESTRO HUIDOBRO</i> A LA LUZ DE SU IMAGINARIO ANTROPOLÓGICO</b>	<b>375</b>
4.1.	La narración como símbolo: el narrador y sus fuentes	375
4.2.	La temporalidad imaginaria del relato	393
4.3.	El cronotopo del viaje al paraíso. El croquis de Maestro Huidobro	408
4.4.	Los personajes como sujetos de las funciones simbólicas	430
	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>461</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>475</b>
	La obra de José Jiménez Lozano	475
	Estudios sobre la obra de J. Jiménez Lozano	479
	Bibliografía General	484

## INTRODUCCIÓN

La tesis que ahora se presenta surge de una experiencia larga e intensa de lectora, que un día se sintió impelida a comunicar algo de esa experiencia; también es fruto del respeto que su autora siente por la investigación y el saber de cuantos -escritores, profesores, críticos, amigos- la han guiado por los senderos de la palabra hecha arte que, al fin y al cabo, son los de la vida.

Corría el final de los años ochenta del pasado siglo, cuando una estudiante del último curso de Filología Hispánica recibió uno de esos regalos que a veces nos proporciona el venturoso azar: el impacto religioso, cultural y estético de *Las Edades del Hombre*, una exposición del arte religioso de Castilla y León, cuya primera edición se celebraba en la catedral de Valladolid. Entre el grupo de artistas y pensadores que habían gestado la idea, aparecía el escritor José Jiménez Lozano. Esta universitaria comenzó a leer sus libros y a encontrar en ellos una compañía singular de la que, desde entonces, no ha podido ni ha querido prescindir ya nunca. Sus palabras le contagiaban una suerte de esperanza vital, hecha de lucidez, memoria y fe en lo humano. Enseguida intuyó que la emoción estética que sentía leyendo sus libros iba más allá de la belleza de la forma o de la línea argumental y temática del contenido. Había algo más, una comunión profunda en lo más elemental y simple que traslucían sus palabras, misteriosamente evocadoras. Descubrió entonces que las historias de Jiménez Lozano reflejaban una y la misma realidad, la misma cultura que la de sus padres y abuelos, labradores y molineros castellanos; las vivencias y la historia personal de la joven universitaria encontraron cierta familiaridad natural con los personajes y las historias que relataba don José.

En la misma época, un joven catedrático recién llegado a la Universidad de Valladolid, don Tomás Albaladejo, impartía lecciones sobre formalismo ruso, psicocrítica, sociocrítica, estilística, semiología, y otras mil y una formas de estudio y comprensión de la literatura. Ante sus ojos de alumna expectante y ávida de conocimiento, que apenas había estudiado en la facultad otra cosa que Historia de la Literatura, se abría un sinfín de posibilidades. Fue entonces cuando nuestra estudiante vislumbró la existencia de un fondo antropológico-imaginario en la

literatura, y comprendió la responsabilidad del imaginario en el núcleo de la emoción estética ante la obra de arte. Ello le permitiría entender un poco mejor su experiencia lectora de José Jiménez Lozano. Cuando, años después, mediada la década de los 90, pensó escribir una tesis doctoral sobre la obra del escritor, no dudó en acudir a don Tomás Albaladejo para solicitarle su dirección. Le contó su proyecto, y él lo escuchó atentamente, se mostró encantado de dirigirlo y escribió en una cuartilla las referencias bibliográficas de tres libros que le aconsejó estudiar con detenimiento (los tres de *Poética del Imaginario*). Recomendó también a la ya joven profesora que nunca abandonase la “lectura de mecedora” de las obras de don José -todas- si quería llegar a buen puerto con la tesis. Parece que D. Tomás era consciente de dos circunstancias: la dificultad intrínseca de los estudios poético-imaginarios y las no pocas reticencias, prevenciones y sospechas que sobre ellos recaían, procedentes de instancias académicas e intelectuales diversas. Ambas realidades se han constatado en el curso de esta investigación. Con independencia de ello y del juicio que este trabajo merezca, se puede asegurar la disciplina y fidelidad de la doctoranda a las indicaciones y sugerencias ofrecidas por los directores de la tesis.

La aproximación investigadora a la obra de José Jiménez Lozano ha estado marcada desde el inicio por la propuesta de Jean Starobinski en su artículo “La literatura: el texto y el intérprete”.<sup>1</sup> Admitido que la elección del objeto de estudio no es inocente, pues supone una previa interpretación inspirada en el interés del intérprete, se hace necesaria la restitución del objeto (texto) y del sujeto (intérprete) y la afirmación de sus cualidades y diferencias, con el fin de “hacerlos fuertes”, de que puedan entrar en paridad de diálogo. De ahí que fuera necesario declarar en esta introducción los motivos personales de la doble elección de la que surge esta tesis: la novela de José Jiménez Lozano y la *Poética del Imaginario*. El intérprete reconoce que su visión delimita un fragmento del universo, y que, tras el primer contacto con el texto elegido, está todo por hacer con vistas a un encuentro más completo. El intérprete -la doctoranda, en el caso que nos ocupa- deberá escoger los medios de exploración más apropiados al objeto por explorar; habrá de mantener la energía interrogadora que

---

<sup>1</sup> STAROBINSKI, J., 1979, “El texto y el intérprete”, en J. Le Goff y P. Nora, *Hacer la historia*, vol. II, *Nuevos enfoques*, Barcelona, Laia, pp. 174-189.



éste le suscita, y saber que sólo la investigación paciente puede hacer justicia a la complejidad del texto elegido.

En el horizonte de sentido de nuestra actividad crítica están las palabras de quienes contemplan dicha actividad como búsqueda y conocimiento que atañe a la vida. Javier del Prado afirma que se puede “llevar a cabo la fusión de un amor, en el conocimiento, y de una técnica puesta en marcha para llegar a ese conocimiento”.<sup>2</sup> Guadalupe Arbona clama por una “teoría viva”, por “una lectura que permita referir los mundos artísticos o imaginarios al mundo de la vida”, y que ayude “a comprender y a gustar la belleza y la verdad literarias”.<sup>3</sup> Quienes han logrado con su estudio de una obra literaria persuadirnos de que ésta merecía la pena y han logrado mostrarnos su significación y su belleza están también en el trasfondo de esta tesis. En esta perspectiva, entre los académicos y escritores que se han ocupado de la obra de José Jiménez Lozano, es según nuestro criterio, obligada la mención de José Ángel González Sainz, con su artículo “Para que todo esto no sea todo”, publicado en la tristemente desaparecida revista *Archipiélago*, allá por el año 1996. En él, se califica la literatura de Jiménez Lozano como un “verdadero anhelo de resurrección”, como un empeño decidido por afirmar que la muerte no lo es todo, que hay algo más que lo puramente fáctico de los hechos. Señala González Sainz que la crítica erraba al juzgar la obra de Jiménez Lozano como la de un escritor realista, porque su literatura refleja “la esencia de la realidad, lo desnudo último, las aperturas simbólicas primordiales, las líneas y vibraciones esenciales”, añadiendo que “en ese intento el arte de Jiménez Lozano es sublime”.<sup>4</sup> Apenas había publicado José Jiménez Lozano un tercio de su vasta obra -aún no había escrito *Maestro Huidobro*-, pero J. A. González Sainz había visto ya que la poeticidad, el valor supremo de la literatura del escritor, era inseparable de la dimensión simbólica de la misma. Su artículo fue para nosotros confirmación de la elección de la Poética del Imaginario como metodología apropiada para desentrañar “las aperturas simbólicas primordiales” de la novela de

---

<sup>2</sup> DEL PRADO BIEZMA, J., 1999, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis, p. 17.

<sup>3</sup> ARBONA ABASCAL, G., 2008, *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco / Libros, pp. 14-15.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ SAINZ, J. A., 1996, “Para que todo esto no sea todo”, en *Archipiélago*, 26-27, pp. 145.

don José. Vinieron después estudios certeros de otros autores sobre los distintos libros y géneros cultivados por el escritor. Aunque ninguno de ellos se ocupaba específicamente de los símbolos, eran muchos los que apuntaban a la complejidad y a la riqueza del mundo imaginario de Jiménez Lozano.

Sirva lo referido en los anteriores párrafos para explicar y, si cabe, justificar tentativamente el tema de la tesis y la hipótesis que se plantea: la elección de una novela de José Jiménez Lozano como objeto de estudio y de la Poética del Imaginario como metodología analítica. A lo largo de las siguientes páginas se intentará validar o refutar como hipótesis de trabajo que el conocimiento del fondo de antropología imaginaria subyacente en una novela de José Jiménez Lozano, *Maestro Huidobro*, posibilita la comprensión de la totalidad de su obra, sosteniendo simultáneamente la pertinencia de la Poética del Imaginario como herramienta para abordarlo.

El hecho de dedicar esta tesis a una única novela se debe, en parte, a la complejidad del mundo imaginario del escritor, que hace necesario acotar el objeto de estudio. Se parte de la hipótesis de que el imaginario antropológico de una obra, estudiado minuciosamente, puede ofrecer datos valiosos sobre el universo literario de su autor, y viceversa. No obstante, el primer y principal objetivo de esta tesis es analizar el imaginario antropológico de la novela *Maestro Huidobro*. El segundo objetivo es realizar el estudio poético-imaginario de la novela en orden a descubrir las líneas básicas de la aplicación de la Poética del Imaginario al estudio del género novelesco; dicho de otro modo, allanar el camino de la crítica hacia un modelo de análisis del imaginario en la narración.

El primer capítulo de la tesis presenta las consideraciones teóricas sobre la Poética del Imaginario. Dichas consideraciones proceden de la teoría al respecto, pero, sobre todo, de la práctica investigadora llevada a cabo durante la elaboración de la tesis. Así, por ejemplo, el hecho de incluir las constelaciones simbólicas como parte del

estudio poético-imaginario (cfr. capítulo 3) se ha revelado como la mejor forma de analizar el volumen semántico-imaginario de una novela.

En el capítulo 2, “Maestro Huidobro como objeto de estudio”, se concretan las razones que justifican la selección de esta novela y no otra, entre las muchas que ha publicado Jiménez Lozano. La trayectoria novelística del escritor que presentamos en el primer apartado del capítulo pretende explicar dichas razones y situar *Maestro Huidobro* en la novelística del autor, aportando datos sobre su génesis. El capítulo incluye un breve apunte biográfico de José Jiménez Lozano, cuya única pretensión es dejar mínima constancia de quién es el escritor a cuya obra dedicamos la tesis.

El imaginario antropológico de *Maestro Huidobro*, el nutrido caudal de imágenes, símbolos y constelaciones que lo componen, se desarrolla en el capítulo 3. En él se analiza el volumen semántico-imaginario de la obra de forma detallada y minuciosa. Es el capítulo más largo, ya que la exposición sobre las imágenes y símbolos de la novela va acompañada de su explicación poético-imaginaria y de numerosas referencias a otras obras de Jiménez Lozano. De entre las constelaciones que configuran el imaginario de la novela, la que refiere el paraíso es la más extensa porque asume de algún modo todas las demás; podría decirse que representa el imaginario global de la novela convertido en relato. Este capítulo se cierra con un apartado -“El imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* a partir del universo literario de José Jiménez Lozano”- en el que se presenta un resumen y una interpretación de los aspectos más relevantes del imaginario de la novela, deducidos del análisis de las constelaciones simbólicas que se acaba de realizar; opera, también, como anticipación argumentada de las conclusiones finales, por cuanto las explica y justifica.

El hecho de que la tesis tenga como segundo objetivo levantar un modelo de análisis del imaginario de la novela, hacía necesario un estudio poético-imaginario de los elementos o “figuras de la narración”. El narrador, el tiempo, el cronotopo y los personajes se abordan en el capítulo 4 con el fin de descubrir si, realmente, todos ellos son susceptibles de tal análisis y reveladores de imaginario.



## 1. LA POÉTICA DEL IMAGINARIO. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

### 1.1. La Poética del Imaginario

Se entiende por imaginario antropológico el conjunto de imágenes mediante las cuales un individuo, una sociedad -la humanidad entera- organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte. Por ello, el imaginario es una categoría antropológica primordial a partir de la cual se pueden analizar e interpretar las diversas manifestaciones artísticas, pero también las científicas y culturales.<sup>5</sup>

La Poética del Imaginario tiene por objeto el análisis e interpretación de las obras literarias como expresión del imaginario antropológico. Cuenta con un instrumental de análisis propio pero no exclusivo de ella: el sistema de catalogación antropológica de los símbolos universales establecido por Gilbert Durand. Parte del presupuesto de que el imaginario es un componente básico de la obra literaria, responsable de su naturaleza artística. Esto significa que la obra de arte verbal no sólo ofrece, como toda obra de arte, una cierta representación del mundo -algo obvio-, sino también que el espesor imaginario es constitutivo del valor poético de los textos, responsable de su poeticidad.<sup>6</sup> Dos signos permiten contrastar el interés y el valor poético que el

---

<sup>5</sup> Cfr. WUNENBURGER, J.-J., 2000, "Prólogo", en G. Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, p. 10. A propósito de la noción de imaginario antropológico como "dimensión constitutiva del Ser", las distintas concepciones y teorías contemporáneas del imaginario, así como las convergencias en torno al estudio del mismo, resulta esclarecedor el artículo de Blanca Solares "Aproximaciones a la noción de imaginario" (en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año/ vol. XLVIII, 198, 2006, pp. 129-141).

<sup>6</sup> "El que llamamos espesor imaginario de los textos artísticos tiene la máxima responsabilidad en la entidad general de los mismos como mensajes estéticos, sentimentales e imaginarios [...] Es por esas hondas raíces de su compromiso antropológico por lo que las actividades lúdico-formales de constitución material de los textos artísticos, poéticos o literarios, adquieren un relieve trascendental". (GARCÍA BERRIO, A., 1994, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, p. 482). "Lo poético sobrepasa los límites y contornos de lo estrictamente literario en inevitable aproximación a lo esencial antropológico. [...] El componente imaginario, como categoría poética, es la base sobre la cual se asienta el principio de universalidad de la obra de arte y el elemento fundamental en la determinación de la poeticidad de la misma". (RUBIO MARTÍN, M., 1991, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Gijón, Júcar, pp. 167-168).

imaginario antropológico le confiere a una obra literaria: la *totalidad* y la *medularidad* de su universo de representación simbólica. La primera consiste en la vivacidad con la que la obra consigue rescatar todos los espacios antropológicos del imaginario, los universales simbólicos de la expresión que corresponden a los tres grandes conjuntos arquetípicos o regímenes del imaginario. La transparencia del fondo común de antropología imaginaria que presenta una obra de arte literaria constituye su medularidad, la segunda condición de su valor poético.<sup>7</sup>

Las consideraciones teóricas sobre la Poética del Imaginario que se exponen a continuación constituyen el marco teórico de la tesis, pero han surgido de un proceso investigador, no de una propuesta teórica clara y distinta que se toma como punto de partida y se aplica, con más o menos matices, al análisis de una novela.<sup>8</sup> Por ello, parece obligado dar cuenta, aunque sea mínimamente, de cuál ha sido este proceso, para que pueda entenderse con justeza la exposición que sigue.

Un primer paso imprescindible fue aprender a pensar en términos de imaginario, comprender y ordenar las categorías propias del concepto en orden a su aplicación en el ámbito concreto de la Literatura. Ello requirió una aproximación a la complejidad -y la riqueza- de un concepto necesariamente interdisciplinar. En los estudios sobre el imaginario se hallan implicadas varias Ciencias Humanas y Sociales: Psicología, Antropología, Sociología, Hermenéutica y Teoría de la Literatura son las principales. Como resultado de este primer paso se obtuvo la comprensión y la formulación de lo que se llamó triple naturaleza del imaginario: psíquica, antropológica y social.<sup>9</sup> Sólo después de comprender qué es el imaginario en toda su amplitud pudimos centrarnos en el imaginario antropológico como objeto de estudio específico de la Poética del

---

<sup>7</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, op. cit., pp. 485 y ss.

<sup>8</sup> Antonio García Berrio afirma que “el itinerario artístico hacia ese fondo sustancial de símbolos antropológico-imaginarios no conoce recetas seguras ni fórmulas previas garantizadas”. (*Teoría de la literatura*, op. cit., p. 484). Desde nuestra experiencia investigadora podemos asegurar que tampoco el itinerario crítico hacia ese fondo común de los universales simbólicos las conoce.

<sup>9</sup> Los contenidos de esta triple naturaleza los desarrollamos ampliamente en el trabajo de investigación del Doctorado (*El imaginario y la obra literaria. La narrativa de José Jiménez Lozano*). En este capítulo inicial de la tesis se aborda la naturaleza antropológica del imaginario, sin descuidar la naturaleza psíquica que está en su base. Los estudios sobre los Imaginarios Sociales, siendo bien interesantes, escapan a lo propiamente literario. Pueden consultarse, no obstante, las obras citadas en la bibliografía de J. L. Pintos, W. Doise, A. Ortiz Osés y P. Lanceros.

Imaginario. La segunda fase del proceso investigador, que abarca casi toda la tesis, ha consistido en un doble movimiento: de la lectura de aspectos teóricos de la Poética del Imaginario al análisis de la obra literaria concreta -la novela de José Jiménez Lozano- y del análisis textual a la teoría. Es decir, el trabajo se ha realizado en tensión, siempre fecunda, entre lo émico y lo ético, entre la obra literaria y la teoría. Sólo por razones de claridad expositiva las consideraciones teóricas ocupan el primer capítulo de la tesis; se escriben una vez finalizado el estudio de *Maestro Huidobro*. Presentan una síntesis de lo puede ser una Poética del Imaginario aplicada al estudio crítico de la novela. La exposición será escueta porque se ha preferido abordar algunas cuestiones teóricas al hilo del discurso que ocupa los capítulos centrales de la tesis. Ello se considera más oportuno que hacer un elenco previo o posterior, dado que los aspectos metodológicos forman parte del proceso analítico y algunos recursos han surgido gracias a él.

Entre los referentes teóricos de la Poética del Imaginario destaca la obra emblemática de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. La investigación nos ha llevado una y otra vez a esta fuente originaria en la que, a nuestro entender, están casi todas las cuestiones de método que se han de poner en juego en el análisis poético-imaginario de la narrativa; son cuestiones que surgieron como aspectos importantes del funcionamiento de la imaginación simbólica en la elaboración de la arquetipología general de Durand. En el ámbito hispánico, debemos a Antonio García Berrio la introducción y el desarrollo de la Poética del Imaginario, y algunos de los mejores estudios de obras poéticas concretas. Su aportación nos ha permitido saber dónde y cómo se aloja el imaginario en un texto literario, dónde y cómo analizarlo y de qué manera interpretarlo; nos ha dotado de un valioso caudal de recursos analíticos. La inmensa mayoría de los conceptos y términos que se emplean en la tesis proceden de estos dos autores. Por lo que se refiere a la aplicación de la Poética del Imaginario al estudio del género narrativo, son imprescindibles los trabajos de Alfonso Martín Jiménez sobre la temporalidad imaginaria del relato. Entre los méritos de su libro *Tiempo e imaginación en el texto narrativo* destaca el haber levantado un modelo de análisis del tiempo del relato como revelador de su imaginario; también el haber puesto las

bases para un estudio de la figura del narrador en relación con el imaginario antropológico de la novela. En el ámbito estrictamente teórico, María Rubio Martín ha realizado un estudio detallado y preciso de las fuentes del imaginario en las reflexiones teórico-críticas desde la Antigüedad hasta la Poética del Imaginario, pasando por las corrientes críticas más afines a esta última, como la psicocrítica de Ch. Mauron o la mitocrítica y el mitoanálisis propuestos por G. Durand. Esta reflexión teórica constituye las dos primeras partes del libro *Estructuras imaginarias en la poesía*. En el tercer capítulo, M. Rubio Martín ofrece una excelente síntesis de los constituyentes psicológicos y materiales del imaginario, así como de las posibilidades que se le ofrecen al crítico a la hora de afrontar el estudio del componente imaginario de la obra literaria.<sup>10</sup>

Tras el proceso investigador que ha incluido la lectura asidua de de estos autores y de estudios críticos aplicados a textos y obras literarias concretas, se ha deducido que la terminología empleada en Poética del Imaginario puede resultar confusa. Hay términos que se utilizan con un significado diferente según el autor que los emplee, y por consiguiente, conceptos casi idénticos que se nombran con términos distintos.

---

<sup>10</sup> Además de la bibliografía de G. Durand, A. García Berrio, A. Martín Jiménez y M. Rubio Martín, que se especificará en nota al pie según se vaya citando, resultan de interés para profundizar en la Poética del Imaginario los siguientes trabajos sobre textos literarios concretos: AMESTOY LEAL, B., 1991, *Poética de lo imaginario. La mujer y su configuración imaginaria en la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Trilce; COLODRÓN, M. B., 1998, “Análisis de *Rayo de Luna* de Bécquer a la luz de la Poética de la imaginación”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, pp. 55-68; PARAÍSO, I., 1990, “Arquetipos de totalidad y de perfección en *Animal de fondo*”, en *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Gijón, Júcar, pp. 118-124; PUJANTE, J. D., 1988, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia; RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., 1986-1990, “Poeticidad imaginaria -semántica y sintáctica- en la poesía de Concha Zardoya”, en *Revista de Investigación*, Colegio universitario de Soria, pp. 141-166. Algunos estudios ayudan a comprender la dinámica de la imaginación simbólica y su dimensión antropológica: BACHELARD, G., 1994, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y la materia*, México, Fondo de Cultura Económica; —, 1997, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica; —, 1997, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica; BÉGUIN, A., 1993, *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica; BETTELHEIM, B., 2001, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica; CAMPBELL, J., 1997, *El héroe de la mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica; GEERTZ, C., 1995, *Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa; PARAÍSO, I., 1994, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra; —, 1995, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis; —, 2001, *Las voces de la psique*, Murcia, Universidad de Murcia; RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., 1998, “Teoría fenomenológica de Gaston Bachelard: la imaginación poética”, en A. Ruiz, A. Viñez y J. Sánchez (coords.), *Retórica y Texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 478-481.



Gilbert Durand concibe el *esquema* como “generalización dinámica y afectiva de la imagen” tomando de la Psicología el concepto de *esquemas afectivos*. A. García Berrio habla de *esquema* como una realidad textual, refiriéndose al material verbal del texto y diferenciándolo del impulso o *pulsión imaginaria* -de naturaleza biopsíquica- que puede inducirse desde dicho esquema textual. Las tres grandes constelaciones simbólicas del imaginario antropológico -los regímenes del imaginario- reciben, en los estudios de García Berrio la denominación de *postural-diurno, digestivo-nocturno y amoroso-copulativo* (otras veces habla el autor de *mitos y símbolos del universo diurno, mitos de la exploración imaginaria nocturna y símbolos de la actividad de mediación del eros*). P. Lanceros y A. Ortiz Osés hablan de los regímenes *heroico, místico y dialéctico*. Jean Burgos intenta elaborar una sintaxis imaginaria del texto literario determinada por la constitución de series de asociaciones de imágenes que presentan tres modalidades o estructuraciones dinámicas llamadas de *conquista, repliegue y progreso*, modalidades que, en lo esencial, se corresponden con los tres regímenes de la imagen.<sup>11</sup> Si nos detenemos en la terminología poético-imaginaria empleada en los estudios de obras literarias concretas, comprobamos que ésta se suele adaptar al autor y a la obra estudiada. Miriam Gallego emplea los términos *disyunción* y *conjunción* para nombrar las tendencias diurna y nocturna de la imaginación tal como se manifiestan en la narrativa de Juan Goytisolo; a los símbolos *ascensionales* de la antropología durandiana los llama, en el mismo contexto, símbolos *celestes*, e *infernales* o *tenebrosos* a los símbolos de la tiniebla nocturna y la caída, que en la obra de Durand se denominan *nictomorfos* y *catamorfos*, respectivamente.<sup>12</sup> Basten estos ejemplos para justificar que la aclaración terminológica de las palabras y conceptos que se emplean en el análisis de *Maestro Huidobro* es uno de los objetivos de este primer capítulo de la tesis. Como norma general se ha preferido, siempre que ha sido

---

<sup>11</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, A., 1985, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillen*, Limoges, Trames; ORTIZ OSÉS, A. y LANCEROS, P., (dirs.), 1998, *Diccionario de Hermenéutica*, Deusto, Universidad de Deusto; BURGOS, J., 1982, *Pour une poétique del l'imaginaire*, París, Seuil.

<sup>12</sup> GALLEGO FERNÁNDEZ DE ARÁNGUIZ, 2001, *La narrativa simbólica de Juan Goytisolo*, Salamanca, Ediciones Almar.

posible, mantener la terminología de la fuente originaria, es decir, la de G. Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.<sup>13</sup>

Se acaba de aludir al intento de J. Burgos de elaborar una sintaxis imaginaria del texto literario. La división de la Poética del Imaginario en *semántica*, *sintaxis* y *pragmática imaginarias* es común en los estudios de A. García Berrio y A. Martín Jiménez. María Rubio Martín afirma también que los tres niveles de la semiótica lingüística, tal como los ha diseñado el profesor Tomás Albaladejo, pueden atribuirse al componente imaginario y pueden resultar válidos para su estudio:<sup>14</sup>

“Estudiar la obra literaria como producto simbólico formado por la fusión de sus constituyentes material y psicológico-imaginario, implica, según lo expuesto, poder hablar de una sintaxis imaginaria y de una semántica imaginaria, como ya han hecho Jean Burgos y Antonio García Berrio. Y si admitimos como necesaria e imprescindible la participación de un emisor y de un receptor en la construcción del significado estético de la obra, es lógico hablar también de una pragmática imaginaria siempre que se defienda el carácter imaginario de la naturaleza del mensaje que comunica el texto artístico, de origen inconsciente y de comunicabilidad transitiva y afectiva. Podemos por lo tanto atribuir al componente

---

<sup>13</sup> Hemos observado que en ciertos trabajos sobre Poética del Imaginario se induce otra vía de confusión. Es la que deriva de no desligar suficientemente los términos de su significación en la lengua estándar, y aún peor, de las connotaciones que algunos han adquirido en su uso fuera del ámbito científico que nos ocupa. Por ejemplo, la palabra *progreso* está cargada de connotaciones ideológicas y político-sociales en el registro del habla común que desbaratan el contenido conceptual del vocablo en el ámbito poético-imaginario: la tendencia de la imaginación a insertarse en el tiempo como factor de maduración y crecimiento, como posibilidad de futuro y, por tanto, origen de toda esperanza. De estas confusiones conceptuales y terminológicas probablemente procedan algunos errores detectados en estudios de antropología imaginaria. Sirva como ejemplo llamar contenidos del régimen nocturno a lo que, en sentido estricto, son símbolos de la tiniebla nocturna o rostros del tiempo, es decir, símbolos del régimen diurno de la imaginación; en tal caso, ha prevalecido el significado negativo que se da a la palabra nocturno en el lenguaje común y la asociación de la noche con la tiniebla, sin considerar que -en el régimen nocturno de la imagen-, la noche es benéfica, está eufemizada. La advertencia del asunto en la fase inicial de la investigación nos ha permitido estar alerta y reconocer a tiempo los problemas conceptuales inherentes a la terminología empleada, lo que sin duda ha redundado en beneficio de su rigor.

<sup>14</sup> Cfr. ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1998, “Sintaxis, semántica y pragmática del texto literario: la semiótica literaria como especialización de la semiótica lingüística”, en *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 15-37.

imaginario los tres niveles semióticos a partir de la conexión del texto literario con el referente y los comunicantes”.<sup>15</sup>

En efecto, parece innegable que el estudio del componente imaginario de la obra literaria ha de abordar la dimensión semántica -los significados simbólicos y su relación con el referente arquetípico de la imaginación simbólica al que remiten- y la sintáctica -las relaciones entre los símbolos y su agrupación en constelaciones que configuran el imaginario de la obra-. Es claro que hay una pragmática imaginaria de la obra literaria, dado que el valor de convocatoria imaginaria que encierran los símbolos tiene su génesis en el escritor y sólo puede ser actualizado en la experiencia del lector. El componente imaginario está en el núcleo de la emoción estética ante la obra de arte literaria:

“Los símbolos antropológicos que se alojan en el espesor imaginario del texto suscitan un conjunto de vivencias sentimentales, unas resonancias emocionales que son lo más directamente perceptible para el lector-crítico”.<sup>16</sup>

Percibimos, antes que nada, la emoción estética que se produce en la comunicación literaria.<sup>17</sup> Será la primera tarea del crítico hacer el itinerario hacia ese fondo sustancial de antropología imaginaria desde su propia experiencia de lectura y preguntarse después, con todos los instrumentos teórico-analíticos a su alcance, qué universales de la imaginación simbólica se dibujan en la obra que pretende estudiar.

A pesar de lo expuesto, perfectamente claro en teoría, la práctica investigadora no ha validado, en nuestro caso, la pertinencia ni la eficacia de estos tres niveles de estudio como facilitadores u organizadores del análisis. Están presentes, desde luego, pero no de manera explícita. Todo el capítulo 3 de la tesis, el que se dedica a las

---

<sup>15</sup> *Estructuras imaginarias en la poesía*, Gijón, Júcar, 1991, p. 147.

<sup>16</sup> GARCÍA BERRIO, A., 1994, *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 483.

<sup>17</sup> Partimos de la convicción de que el hombre, por su misma naturaleza, se expresa mejor mediante símbolos que mediante conceptos. Ernest Cassirer define al hombre como “un animal simbólico”. Lo cual equivale a afirmar que la esencia del hombre es algo dinámico, un proceso ininterrumpido de expresión, comunicación y lenguaje. Con lo que resultaría imposible acceder a la Literatura si no se intenta su estudio como manifestación simbólica. Cfr. el capítulo “Una antropología centrada en lo imaginario”, en BLANCH, A., 1996, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC, p. 14 y ss.

constelaciones simbólicas de *Maestro Huidobro*, estudia el nivel semántico-imaginario de la narración, dado que desentraña los significados simbólicos de las “unidades imaginarias del texto”, de sus imágenes y símbolos, y los clasifica según la antropología durandiana. Es, al mismo tiempo, un trabajo de sintaxis imaginaria: sin analizar las asociaciones, las isomorfías, las relaciones entre las imágenes y los símbolos, sería imposible determinar una constelación. El estudio poético-imaginario exige del lector-crítico una apertura a los valores de sugerencia imaginaria de las palabras y expresiones del texto, así como un diálogo constante y permanentemente contrastado de dichos valores con los universales simbólicos que recoge la antropología imaginaria durandiana, y de éstos con el universo literario del escritor cuya obra se analiza. Por ello, es también un trabajo de pragmática imaginaria.

Tras los presupuestos enunciados, pasamos a exponer los aspectos que entendemos fundamentales de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de G. Durand.

A partir del recorrido por el llamado trayecto antropológico -el incesante intercambio entre un yo humano y su entorno sociocultural- Durand establece los regímenes diurno y nocturno de la imagen, que acogen tres grandes constelaciones de símbolos con los que el ser humano expresa su relación con el entorno y responde a la angustia ante la muerte y el tiempo devorador.

Para llegar a tal clasificación de los universales simbólicos Durand busca las raíces del simbolismo humano en la naturaleza psíquica del imaginario; estudia, ordena y sistematiza las categorías motivantes del símbolo. El antropólogo reconoce la deuda contraída con sus maestros, entre los que se encuentran Jung, Bachelard, Dumézil, Lévi-Strauss, Rene Thom, Cassirer, Max Weber, etc. No obstante, considera insuficientes las explicaciones del complejo fenómeno del simbolismo humano que han dado la sociología y el psicoanálisis. El punto de vista antropológico “para el que

nada humano debe ser ajeno” le resulta más comprensivo y extenso, aúna lo psicológico y lo sociocultural.<sup>18</sup>

El núcleo del sistema durandiano es el *trayecto antropológico*, categoría básica que permite comprender la naturaleza antropológica del imaginario y la interrelación entre su carácter socio-cultural e histórico y su carácter psíquico-arquetípico:

“...hemos de situarnos deliberadamente en lo que llamaremos *trayecto antropológico*; es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social [...] hay una génesis recíproca que oscila del gesto pulsional al entorno material y social, y viceversa”.<sup>19</sup>

Gilbert Durand elige como punto de partida de su investigación uno de los polos del trayecto, el psíquico, aunque afirma que el trayecto antropológico puede partir indistintamente de la cultura o de la naturaleza psicológica, estando contenido lo esencial de la representación entre estos dos límites reversibles. Esta afirmación es importante para el análisis literario porque valida tanto los estudios del texto lírico, que suelen partir del polo psíquico del trayecto antropológico, como los análisis del texto narrativo, que por la misma naturaleza del género suelen tomar el polo cultural como punto de partida. En este ámbito de la literatura, A. García Berrio asegura que es en el trayecto que va de la realidad al texto donde los grandes símbolos antropológicos se potencian o se diluyen. Dicho trayecto es, por tanto, el responsable de que el fondo común de antropología imaginaria se comunique mejor o peor en la obra literaria. De ese trayecto da buena cuenta el proceso de *intensionalización* artística, que Tomás Albaladejo ha definido como proceso constitutivo de la elaboración de la obra de arte verbal, del texto narrativo en concreto. Es la operación por la que la realidad extratextual llega al texto como representación artística,

---

<sup>18</sup> Reconociendo su aportación al estudio del símbolo, las considera hermenéuticas reductivas. Cfr. “Las hermenéuticas reductivas”, en DURAND, G., 2007, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires – Madrid, Amorrotu Editores, p. 47-67.

<sup>19</sup> *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 37.

operación que concreta en el ámbito literario el trayecto antropológico que está en la génesis del imaginario:

“Por ello, tanto el conocimiento del mundo que el autor tiene como las constantes antropológicas de las que participa son base de la construcción extensional y, por tanto, de la intensión literaria que corresponde a aquélla en el interior del texto narrativo. El paso de la organización imaginaria que está situada fuera del texto, en el amplísimo espacio formado por el referente y por los más profundos y esenciales constituyentes antropológicos de autor y lector, al texto literario, del que se ocupa muy adecuadamente la poética de lo imaginario, se produce como intensionalización de aquella organización”.<sup>20</sup>

Durand busca los grandes ejes de estos trayectos antropológicos que generan los símbolos, y establece mediante el método de convergencia “vastas constelaciones de imágenes, constelaciones más o menos constantes y que parecen estructuradas por cierto isomorfismo de símbolos convergentes”. Los símbolos forman así “ramilletes” que son variaciones sobre un mismo tema arquetípico.<sup>21</sup>

El autor toma prestado de Jung el concepto de *arquetipo* y de Betcherev la noción de *gestos dominantes*, tomada de la reflexología del recién nacido. En ella, Durand encuentra unos imperativos psíquicos naturales y primarios que subyacen en la adaptación del individuo al medio social. Estas *dominantes reflejas* constituyen una motricidad primaria, “los más primitivos conjuntos sensorimotrices que constituyen los sistemas de ‘acomodaciones’ más originarios en la ontogénesis”.<sup>22</sup> El antropólogo parte de que los esquemas perceptivos -y por tanto los procesos de simbolización humana- se relacionan con las dominantes reflejas: la dominante de posición, la dominante de nutrición y la dominante copulativa. Adopta como hipótesis de trabajo, verificada después en el curso de su investigación, “que existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las

---

<sup>20</sup> “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, en *Epos*, vol. VI, 1990. p. 310.

<sup>21</sup> *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, op. cit., p. 37.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 42.

representaciones simbólicas”.<sup>23</sup> Cada gesto dominante orienta la representación simbólica hacia unos elementos concretos del entorno social, del medio en el que el hombre vive. De este modo, se llega a una clasificación de las materias y de los utensilios:

“En el entorno tecnológico humano es donde vamos a buscar un acuerdo entre los reflejos dominantes y su prolongación o confirmación cultural [...] se exige un *minimum* de conveniencia entre la dominante refleja y el entorno cultural.” [...] cada gesto apela a la vez a una materia y a una técnica, suscita un material imaginario, y si no una herramienta, al menos un utensilio. Así es como el primer gesto, la dominante postural, exige materias luminosas, visuales y técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas. El segundo gesto, vinculado al descenso digestivo, apela a las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa suscitan los utensilios continentes, las copas y los cofres, e inclina a las ensoñaciones técnicas de la bebida o del alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural realizado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral anexionándose todos los sustitutos técnicos del ciclo: tanto la rueda como el torno, tanto la mantequera como el encendedor, sobredeterminan cualquier frotamiento tecnológico mediante el ritmo sexual en última instancia”.<sup>24</sup>

Con los *esquemas afectivos*, tomados de Piaget, Durand contempla las relaciones del hombre con el medio. Los gestos dominantes, que son reflejos inconscientes, aparecen diferenciados en *esquemas*, que surgen en relación con el entorno natural y social, son entidades concretas y generan la unión entre gestos dominantes y representaciones simbólicas:

“El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la facticidad y no la sustantividad general de lo imaginario [...] Son estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Ibídem, p. 46.

<sup>24</sup> Ibídem, pp. 46-48.

<sup>25</sup> Ibídem, p. 53.

Cada gesto, diferenciado en esquemas, va a determinar los grandes *arquetipos* que tendrán su representación en los *símbolos*. Por último, están las *estructuras*, a las que se llega por el isomorfismo de los esquemas, los arquetipos y los símbolos. La palabra *régimen* la emplea Durand en el sentido que él mismo da a *estructura*:

“una forma transformable que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible a su vez de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos *Régimen*”.<sup>26</sup>

El descubrimiento de este proceso de simbolización humana culmina en la original clasificación bipartita de los dos regímenes del simbolismo, el *diurno* y el *nocturno*, que es al mismo tiempo una triple clasificación de las grandes familias simbólicas según las tres dominantes reflejas, dado que el régimen nocturno engloba dos grandes conjuntos, los correspondientes a la dominante digestiva y a la copulativa.

La imaginación de régimen diurno opera por medio de la antítesis.<sup>27</sup> A los *rostros del tiempo*, los símbolos que revelan la angustia ante la huida irrevocable del tiempo y la amenaza de la muerte, se oponen simétricamente los símbolos de la victoria sobre el destino y la muerte. Tres constelaciones de símbolos, relativos a la animalidad (*teriomorfos*), la tiniebla nocturna (*nictomorfos*) y la caída (*catamorfos*), revelan el carácter negativo del tiempo. La actitud heroica, propia del régimen diurno, empuña las armas de la luz, de la ascensión y de la espada contra las amenazas de la tiniebla nocturna, la caída y la mancha. Surgen de este modo los símbolos *luminosos*, los *ascensionales* y los *diaréticos*.

Por su parte, el régimen nocturno agrupa dos grandes familias de símbolos. La primera, los *símbolos de la inversión y la intimidación*, opera por inversión del valor afectivo atribuido a los rostros del tiempo, inversión que conduce hasta la antífrasis: la tiniebla se convierte en noche benéfica, la caída se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa. La eufemización y la antífrasis son los principios de

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>27</sup> “Semánticamente hablando puede decirse que no hay luz sin tinieblas mientras que lo contrario no es cierto: la noche tiene una existencia simbólica autónoma. El Régimen Diurno de la imagen se define, por tanto, de una forma general, como el régimen de la antítesis”. (*Ibíd.*, p. 61).



representación simbólica de esta constelación. El segundo grupo que integra el régimen nocturno es el de los *símbolos cíclicos y mesiánicos*.<sup>28</sup> La actitud imaginativa de este tipo de símbolos consiste en captar las fuerzas vitales del devenir y en transmutar en benéfico el correr mismo del tiempo. Surgen así las figuras tranquilizantes de constantes, de ciclos (símbolos cíclicos, agrolunares). El tiempo se convierte en el aliado de toda maduración y de todo crecimiento. El simbolismo cíclico-mesiánico se rige por la dialéctica de contrarios encaminada a la historización, al progreso parcial (ciclo) o total.

En la tesis empleamos el término *simbolismo diurno* para referirnos tanto a los rostros del tiempo como a los símbolos ascensionales, luminosos y diaréticos que se oponen a ellos. Dentro del *simbolismo nocturno* se integran dos grandes constelaciones, la del *simbolismo de intimidad*, al que aludiremos para nombrar los símbolos de intimidad e inversión durandianos, y la del *simbolismo cíclico y mesiánico*. A los símbolos del progreso mesiánico los llamaremos *también símbolos de esperanza*, por ser éste su principal valor en *Maestro Huidobro*.

## **1.2. La gramática del imaginario**

En la Literatura el vehículo de la emoción estética son las palabras. Ellas son el soporte material del imaginario. “El símbolo sobrepasa los límites del material verbal que lo expresa, aunque se estructure en el texto en formas asequibles a la conciencia”, escribe Alfonso Martín.<sup>29</sup> El material verbal es el que nos permite llegar a los universales simbólicos que la obra expresa.

---

<sup>28</sup> “Frente a los rostros del tiempo, se esboza una actitud imaginativa que consiste en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar, por último, a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizantes figuras de constantes, de ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un diseño eterno. El antídoto del tiempo ya no se seguirá buscando al nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de la substancia o en las constantes rítmicas que acompañan fenómenos y accidentes. Al régimen heroico de la antítesis va a sucederle el régimen plenario del eufemismo”. (Ibíd., p. 183).

<sup>29</sup> *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, p. 122.

En la obra de arte literaria el lenguaje conserva su primigenia naturaleza simbólica, con su carga sentimental o afectiva y espiritual; el lenguaje es símbolo porque nombra la realidad y este nombrar no es arbitrario, como lo es el signo lingüístico que utilizamos en un plano funcional o meramente instrumental de la lengua. La Poética del Imaginario viene a adherirse a la consideración del lenguaje como forma simbólica humana, dado que parte del presupuesto de que las palabras tienen, en el lenguaje literario, una pregnancia simbólica que les es connatural.<sup>30</sup>

En la obra literaria hay palabras que tienen *valor de convocatoria imaginaria*, palabras llenas de sugerencia emocional y de contenido existencial. Son palabras que revelan de algún modo el imaginario antropológico. Podemos descubrir su valor porque remiten a uno de esos gestos dominantes o impulsos imaginarios que están en la génesis del símbolo.<sup>31</sup> Antonio García Berrio ha hablado del valor de convocatoria imaginaria de los llamados *clasemas*: partículas gramaticales sin contenido referencial-simbólico preciso a objetos o acciones de la realidad que remiten a la “más pura génesis íntima y subjetiva del impulso”.<sup>32</sup> Otras veces las palabras revelan su valor de sugerencia imaginaria porque traducen la relación del ser humano con la naturaleza, con el espacio geográfico o histórico, con la materia, o con la tecnología y los utensilios que se relacionan con cada régimen de la imagen. Así, por ejemplo, palabras como cima, montaña o torre no pueden pasar inadvertidas en un texto literario, pues remiten directamente a un conjunto simbólico diurno de ascensión y altura. La sugerencia imaginaria debe encauzar la atención del crítico hacia las palabras del texto que más directamente revelan su imaginario.

---

<sup>30</sup> Dos libros de Ernesto Grassi están en el trasfondo de las escuetas afirmaciones que acabamos de hacer a propósito de la pregnancia simbólica del lenguaje literario. Su reflexión sobre Vico y el Humanismo ilumina la concepción del lenguaje que necesariamente ha de compartir quien afirma que las palabras son el soporte material del imaginario. “Lo que más le interesa a Grassi de la filosofía de Vico es la concepción de la fantasía como poder o facultad primordial del pensamiento humano, la tesis de que la mentalidad humana tiene su origen en el poder de dar forma a la experiencia en términos de «universales fantásticos». (VERENE, D. P., 1999, “Prólogo”, en E. Grassi, *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona, Anthropos, p. X). Cfr. también GRASSI, E., 1993, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos.

<sup>31</sup> “Un impulso imaginario traduce casi siempre un movimiento de ordenación espacial, de orientación cosmológica, de afirmación de las más hondas y elementales raíces biológicas del ser concreto e individual con la totalidad ajena, con lo que llamamos mundo” (GARCÍA BERRIO, A., 1985. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, p. 260).

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 284.

La gramática del imaginario rompe con la jerarquía y la lógica de las “categorías gramaticales” o “las partes del discurso” de la gramática tradicional. Ello se debe a que la matriz arquetípica del imaginario es la acción del verbo, es una matriz verbal. El sustantivo cuenta porque se halla impregnado de un *revestimiento atributivo* que revela su auténtico valor simbólico, y el atributo está casi siempre sostenido por un verbo. Los adjetivos -atributos, en la gramática del imaginario- profundo, calmo, caliente, íntimo, por ejemplo, remiten a los esquemas verbales del simbolismo de intimidad: son los verbos *descender*, *poseer*, *penetrar*, etc. los que sostienen su valor simbólico.

En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand incluye como anexo un cuadro que titula “Clasificación isotópica de las imágenes”.<sup>33</sup> No conocemos síntesis más completa ni más útil que ésta para analizar el valor simbólico de las palabras -lexemas y clasemas- de un texto literario. Las tres grandes constelaciones arquetípicas simbólicas, una del régimen diurno y dos del régimen nocturno, se presentan en el cuadro con sus característicos *esquemas verbales*, sus *arquetipos sustantivos* y sus *arquetipos epítetos*. Además, en cada una, se explicitan los reflejos o gestos dominantes, y las estructuras que los sostienen.

De nuestra práctica analítica se deduce que el valor de convocatoria imaginaria de las palabras del texto narrativo se descubre siempre porque dicha palabra revela un esquema verbal, un arquetipo epíteto o un arquetipo sustantivo. Hemos encontrado en *Maestro Huidobro* -y en todos los demás textos narrativos que se han debido analizar para corroborar o confirmar el estudio de la novela- menos palabras que remitan al reflejo dominante o al impulso imaginario del que habla García Berrio. Ello puede deberse a la naturaleza del género narrativo, donde se privilegia el *polo objeto* del trayecto imaginario y no el *polo sujeto*, más propio de la poesía.

A la lógica del imaginario y su gramática corresponde el alto valor que cobra *el principio de redundancia* en el análisis. El descubrimiento de varias imágenes que remiten al mismo esquema verbal es lo que hace posible la determinación de los

---

<sup>33</sup> Op. cit., p. 414.

conjuntos simbólicos o constelaciones. Ciertamente es que no hay recurso más antiguo ni más universal que la repetición en la composición literaria. Pero en la gramática del imaginario no es sólo un recurso literario o de estilo, es el mecanismo compositivo del imaginario en el texto. Atender a la convergencia y a la frecuencia de imágenes y símbolos, a cómo su valor de convocatoria imaginaria se adensa o se amplía por la variedad de contextos en que aparecen, es crucial en orden a establecer las constelaciones que configuran el imaginario de la novela. Así como un análisis lingüístico del texto literario pide conocer los elementos de cohesión y relación semántica, en el análisis poético-imaginario se han de escudriñar las partículas textuales, pero también se han de captar los conjuntos y descubrir las líneas de cohesión simbólica. Es así como llegamos a ver reflejadas en el texto las “figuras mayores” del imaginario, los universales simbólicos de la imaginación transparentados en las constelaciones de la obra literaria.<sup>34</sup>

### **1.2.1. Imágenes, símbolos y arquetipos. Las constelaciones simbólicas**

El primer paso de la lectura poético-imaginaria de un texto literario consiste en detectar las palabras y expresiones que soportan su imaginario, que poseen especial densidad semántico-imaginaria, las que llamamos *imágenes*. El significado simbólico contenido en una imagen, el *símbolo*, ampliará su sentido al identificarlo en otras y establecer relaciones entre ellas. Del mismo modo, reconocer los *arquetipos* que sostienen varios símbolos nos permitirá descubrir la red asociativa de imágenes y símbolos que forma una *constelación*. Las constelaciones que configuran el imaginario de una novela tendrán siempre que asociarse a una familia simbólica arquetípica, puesto que las imágenes y símbolos que la componen se asocian precisamente en virtud de sus valores simbólicos, establecidos según el atlas de la antropología imaginaria universal. Por ejemplo, la palabra *lumbre* es imagen en

---

<sup>34</sup> Varios conceptos de gramática del imaginario mencionados en este apartado han sido formulados por el propio G. Durand. Cfr. “La lógica del mito” y “La gramática del imaginario”, en *Lo imaginario*, op. cit., pp. 102-111.

*Maestro Huidobro* porque tiene valor de convocatoria imaginaria, es un símbolo de esperanza -símbolo mesiánico- que remite al arquetipo sustantivo del fuego-llama; al mismo simbolismo y al mismo arquetipo remiten imágenes como la fogata o el tronco de roble ardiendo, etc. La imagen del nogal es también símbolo mesiánico y remite al arquetipo sustantivo del árbol, del mismo conjunto del simbolismo mesiánico que el fuego-llama, por lo que tenemos ya el germen de una constelación.

Las imágenes pueden revelar su valor simbólico por *mención directa*; serán palabras que designen, de forma precisa, un arquetipo sustantivo, un arquetipo epíteto o un esquema verbal de la antropología imaginaria.<sup>35</sup> La inducción del efecto y valor imaginario de la imagen se hace menos transparente cuando ésta presenta *mención indirecta*, no a través del lexema explícito, sino mediante “fórmulas asociativas verbales”.<sup>36</sup> Hay imágenes -palabras o sintagmas, expresiones verbales varias- que sin remitir directamente a un arquetipo o esquema verbal lo revelan por la conjunción de significado que componen. En este caso suelen revelar más bien tendencias de la imaginación, actitudes, estructuras, principios de representación simbólica asociados a un régimen del imaginario o familia arquetípica. A veces, la abundancia de diminutivos revela en *Maestro Huidobro* la estructura de *miniaturización* propia del simbolismo de intimidad del régimen nocturno.

De la consideración de las menciones indirectas deriva el profesor García Berrio la necesidad de tener en cuenta en la configuración del imaginario otro parámetro, el personal y específico del autor, lo que denomina *peculiaridades imaginarias de autor* o *hábitos de específica sugerencia imaginaria del autor*. Se trata de imágenes que no remiten a los universales de comprensión imaginaria del mundo, sino al mundo de imágenes propias del autor, a su universo imaginario, a su “reserva de imágenes propias”, en términos de A. García Berrio. Esta realidad, que todo estudio

---

<sup>35</sup> El término de *mención directa* y otros que vamos a utilizar en este apartado han sido acuñados por A. García Berrio en su explicación de la constitución textual del esquema imaginario. En su estudio de la poesía de J. Guillén define la mención directa como “designación precisa del impulso sustancial”, como “alusión al término exacto, inevitable”. Cfr. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, op. cit., pp. 282 y ss. Cfr. también “Formas de la proyección textual en el espesor imaginario”, en *Teoría de la literatura*, op. cit. pp. 490 y ss.

<sup>36</sup> *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, op. cit., p. 285.

poético-imaginario ha de tener en cuenta, es importantísima en el estudio de la obra literaria escritor José Jiménez Lozano. Su universo literario, riquísimo, y complejo por la infinidad de referencias culturales, artísticas y literarias a las que su obra nos remite, debe ser tenido en cuenta si se quiere llegar a comprender bien el imaginario antropológico de cualquiera de sus obras. De ahí que, en nuestro análisis de las constelaciones de *Maestro Huidobro*, sea constante la referencia al universo literario del escritor. De ahí el acudir insistentemente a su universo literario como confirmación del análisis o como fuente de explicación del imaginario antropológico de *Maestro Huidobro*. El siguiente texto del profesor García Berrio no deja lugar a duda sobre la importancia que pueden llegar a adquirir las peculiaridades imaginarias del autor:

“Por otra parte, el grado de constancia y fijeza de tales interposiciones subjetivas singulares en el recorrido de la construcción fantástica llega a consolidarse en permanencia sistemática; crea así esa suerte de universal restringido que es la idiosincrasia de las fantasías personales, con una reserva de imágenes propias altamente tipificadas y correspondientes. Los grandes poetas, sobre todo, llegan a proponer verdaderos universos alternativos de complejidad extraordinaria, cuya interpretación desde las instancias de comprensión del lector exige un gran esfuerzo de conocimiento, hasta familiarizarse definitivamente con el bloque de interposición fantástica en el circuito universal y estandarizado del sistema imaginario general. Incluso llega a suceder que, en determinados casos, naufragan totalmente los supuestos más inmediatos del sustento fantástico de la imagen, pudiéndose atener entonces la lectura a los hábitos de específica sugerencia imaginaria del autor”.<sup>37</sup>

Los términos *símbolo autónomo* y *peculiaridad imaginaria de autor* serán frecuentes en esta tesis, tanto como lo son las realidades que designan en la novela *Maestro Huidobro*, y en la literatura de José Jiménez Lozano en general. Hay que tener en cuenta que estos símbolos autónomos se dan en la obra de un escritor que, al mismo tiempo, presenta una notabilísima transparencia de los universales simbólicos.

---

<sup>37</sup> *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 493.

Las peculiaridades imaginarias de autor determinan las constelaciones simbólicas de una novela porque, si bien las imágenes y símbolos se agrupan en torno a conjuntos que revelan los universales simbólicos de un determinado régimen o constelación arquetípica, también pueden asociarse según una configuración que viene dada por la reserva de imágenes propias del autor. En *Maestro Huidobro* no hubiera sido posible determinar la configuración imaginaria de la constelación del paraíso, la más importante de la novela, sin tener en cuenta los hábitos de específica sugerencia imaginaria del autor.

Para definir lo que llamamos *universo literario* del escritor, término que se emplea con frecuencia en esta tesis, no encontramos términos más precisos que los que del propio Jiménez Lozano:

“¿Cuál sería el imaginario del escritor? Por lo pronto el de su cultura y el de otras culturas que le han llegado a través del estudio, la lectura, o los contactos personales; y, de manera singular, el imaginario que en él se genera al asumir todo eso. Es lo que se llama el *universo* de un escritor, el conjunto de sus representaciones del mundo y del hombre, los personajes y las historias que a él le hablan, y él cuenta, sus ojos sobre la realidad que implican los ojos de los muertos, sus imágenes, su sensibilidad y sus palabras”.<sup>38</sup>

Las fuentes del universo literario del escritor se hallan por tanto en los personajes e historias de las muchas novelas y cuentos que ha escrito, pero también en sus poemas y ensayos, en sus diarios, en los que podemos rastrear las huellas de sus infinitas lecturas, de su conversación con los vivos y con los muertos, de su sensibilidad y su modo de entender el mundo y la vida del hombre en el mundo. La búsqueda de símbolos e imágenes convergentes con los de *Maestro Huidobro* en otras obras del escritor ha sido una constante de esta investigación. También la pregunta sostenida sobre sus peculiaridades imaginarias más allá de los límites de la novela analizada.

---

<sup>38</sup> “El imaginario”. Inédito. Comunicación personal con el escritor, 2001.

### 1.3. Las estructuras antropológicas del imaginario. El cronotopo

Al final de su amplia exposición sobre el régimen diurno, con su doble vertiente de rostros del tiempo y símbolos que se oponen a aquellos, G. Durand enumera y explica las estructuras que le son propias, que denomina “estructuras esquizomorfas (o heroicas) de lo imaginario”. A la exposición sobre el simbolismo de inversión e intimidad del régimen nocturno le sigue la de “las estructuras místicas (o antifrásicas) de lo imaginario”; el capítulo dedicado a los símbolos cíclicos y mesiánicos termina con la explicación de “las estructuras sintéticas (o dramáticas) de lo imaginario”. Se trata de los principios de representación simbólica que operan en cada simbolismo, “formas dinámicas”, dice el autor, que define la estructura como “protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes”. En el régimen diurno destaca la estructura de *antítesis polémica*, el pensamiento por antítesis; las otras tres estructuras heroicas son la *idealización*, el *diairetismo* y el *geometrismo*. Entre las estructuras místicas del imaginario que motivan los símbolos de intimidad e inversión se encuentran la *reduplicación*, la *antífrasis*, el *realismo sensorial* y la *miniaturización*. Al simbolismo cíclico-mesiánico le corresponden las estructuras sintéticas del imaginario: *sistematización y armonización de contrarios*, *dialéctica*, *historización y progreso*.<sup>39</sup>

Tal como se conciben y explican las estructuras en el mapa arquetípico durandiano podría parecer que éstas se revelan sólo en el conjunto de una obra literaria, o al menos, tras el análisis global de alguna de sus constelaciones. Sin embargo, esta investigación ha evidenciado que es posible descubrir las estructuras no sólo en el conjunto, sino también en las unidades imaginarias textuales menores, como se comprobará en la exposición sobre las constelaciones de *Maestro Huidobro*.

No obstante, el concepto de estructura y las posibilidades de análisis que ofrece no acaban en la propuesta de la antropología durandiana. Según nuestro criterio, el desarrollo y ampliación del concepto de estructura es el mérito más destacable de la

---

<sup>39</sup> Cfr. “Régimen Diurno y estructuras esquizomorfas de lo imaginario”, “Las estructuras místicas de lo imaginario” y “Estructuras sintéticas de lo imaginario y estilos de la historia”, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit. pp. 160-180, 255-266 y 329-337, respectivamente.



obra Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*. La sintaxis imaginaria de Burgos constituye una aportación decisiva para el estudio poético-imaginario del texto narrativo, como ha señalado y comprobado con éxito Alfonso Martín Jiménez.<sup>40</sup>

Si las estructuras heroicas, místicas y sintéticas del imaginario descritas por Durand nos ofrecen múltiples posibilidades en el análisis de imágenes, símbolos y constelaciones del relato, las tres *estructuraciones dinámicas* de Burgos resultan operativas a la hora de analizar los elementos de la narración como reveladores del imaginario antropológico de la novela. El estudio del narrador, de la temporalidad imaginaria del relato y de sus cronotopos se ha de centrar en la búsqueda de esas *modalidades de estructuración dinámica de la imaginación* que Burgos describe de manera clara y exhaustiva. Obviamente, las estructuraciones dinámicas que revelen dichos elementos se han de corresponder con el imaginario antropológico que levantan las constelaciones simbólicas de la novela, puesto que de lo contrario algo habría fallado en el análisis. Además, como ha señalado acertadamente el profesor García Berrio, las tres estructuraciones dinámicas de Burgos equivalen de algún modo a las tres grandes constelaciones simbólicas de G. Durand, la postural-diurna, la digestivo-nocturna y la copulativa.<sup>41</sup> En el capítulo 4 de la tesis, el que dedicamos al estudio de los elementos de la narración en *Maestro Huidobro*, se utilizan los términos de *estructuración de conquista, de repliegue o de progreso* tal como se definen en la propuesta de Burgos, y en la especificación y desarrollo de la misma que ha llevado a cabo Alfonso Martín Jiménez.

Para Jean Burgos las series de asociaciones de imágenes determinan la estructura sintáctico-imaginaria del texto literario. “La estructura imaginaria del texto es

---

<sup>40</sup> *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, op. cit., pp. 117 y ss.

<sup>41</sup> Cfr. *Teoría de la literatura*, op. cit., pp. 516-519. Al comentar la equivalencia de las estructuraciones de Burgos y de los regímenes del imaginario durandianos, García Berrio ofrece su propia interpretación de las modalidades imaginarias de los tres grandes grupos de símbolos antropológicos. Así, por ejemplo, termina afirmando lo siguiente: “Entre la experiencia postural del día, medida en la precipitación fatal del incendio de un tiempo inexorable, y el cálculo imaginario de la noche definitiva, anulada en la totalidad de la nada de las sucesiones, la experiencia imaginaria de eros consagra la constancia postural, la experiencia luminosa, sin sacrificarse a la angustia de las medidas de un tiempo inflexible en su transcurso” (p. 518).

concebida por J. Burgos no como un simple estado de agregación de imágenes, sino como un efecto dinámico general”.<sup>42</sup> Cada estructuración dinámica refleja un modo de respuesta humana ante la angustia que provocan el ineluctable paso del tiempo y la finitud, por lo que las estructuras dinámicas son categorías antropológicas fundamentales. En el texto literario, las imágenes se agrupan en torno a estas tres grandes modalidades de estructuración, que reflejan actitudes humanas concretas ante el hecho de la temporalidad. Las actitudes de rebelión, rechazo y aceptación, con sus correspondientes variantes y matices, dan lugar a las tres estructuraciones dinámicas, llamadas *de conquista*, *repliegue* y *progreso*, respectivamente.<sup>43</sup> Cada estructuración, además de revelar unas actitudes, se manifiesta en unos *esquemas*. La estructuración de conquista se manifiesta en esquemas de extensión en el espacio y ocupación plena del mismo, de ascensión, de agrandamiento, etc. La estructuración dinámica de repliegue tiende a crear espacios al abrigo del tiempo, a la delimitación espacial y al centramiento; sus esquemas suelen ser de interiorización, descenso, fusión, etc. Los esquemas de la estructuración dinámica de progreso, que busca la inserción en el sentido mismo de la cronología, la aceptación del paso del tiempo para vencerlo, son de relación, germinación, fructificación, alternancia y periodicidad, etc.<sup>44</sup>

Como fruto de su personal asimilación de los contenidos de la antropología durandiana y las aportaciones de García Berrio y Burgos, Alfonso Martín Jiménez ha levantado un modelo de análisis de la temporalidad imaginaria del relato. La originalidad de su propuesta consiste en haber relacionado la sintaxis imaginaria de Burgos con la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo y con el concepto bajtiniano de cronotopo, asimilado por la Poética del Imaginario con la certeza de

---

<sup>42</sup> Ibídem, p. 132.

<sup>43</sup> Cfr. BURGOS, J., p. 126 y ss.

<sup>44</sup> *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit. Alfonso Martín Jiménez hace una excelente síntesis de la sintaxis imaginaria de Burgos en su libro *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. (op. cit. pp. 119 y ss). Antonio García Berrio comenta los valores de la propuesta de Burgos, pero también las insuficiencias que en ella encuentra de cara al análisis textual del imaginario; para García Berrio la metodología de Burgos adolece de separar el análisis antropológico-imaginario de lo propiamente lingüístico. Cfr. *Teoría de la literatura*, op. cit., pp. 513 y ss.

que espacio y tiempo se hallan estrechamente relacionados en la configuración imaginaria de la novela, prestándose mutuamente su propia significación.<sup>45</sup>

Afirma Bajtin que el cronotopo determina en una medida considerable la imagen del hombre en la literatura, que esta imagen es esencialmente cronotópica, como lo son todas las imágenes artístico-literarias.<sup>46</sup> Entonces, el imaginario antropológico que revelan las diferentes actitudes y comportamientos humanos ante el tiempo y la finitud del ser ha de presentarse en las coordenadas espacio-temporales del relato, además de hacerlo en las imágenes y símbolos que configuran sus constelaciones. La relación entre cronotopo e imaginario está en la propia formulación bajtiniana del concepto. La importancia de los cronotopos, según el teórico ruso, es *temática* (son centros organizadores del argumento de la novela) y *figurativa*. Gracias a los cronotopos, los acontecimientos de la novela pueden ser representados en imágenes. En los cronotopos el tiempo de la novela adquiere un carácter concreto, sensitivo, constituyen un centro de concreción plástica del tiempo en el espacio:

“Todos los elementos abstractos de la novela -generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo”.<sup>47</sup>

La Poética del Imaginario no podía desatender tales afirmaciones, puesto que el propio creador de esta categoría fundamental del análisis literario la relaciona con la imagen. Es más, su teoría se asienta sobre la premisa, compartida con la Poética del Imaginario, de que el lenguaje literario es simbólico *per se*. “Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes”, acaba por asegurar M. Bajtin, quien remite en este punto a Cassirer y a su *Filosofía de las formas simbólicas*.

---

<sup>45</sup> Para la teoría de los mundos posibles, cfr. ALBALADEJO MAYORDOMO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, op. cit. El concepto de cronotopo lo desarrolla M. Bajtin en *Teoría y estética de la novela*, (Madrid, Taurus, 1989). Un extracto del mismo donde se recogen los principales aspectos del concepto bajtiniano puede leerse en SULLA, E. (ed.), 1996, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 63 y ss.

<sup>46</sup> *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 401.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 401-402.

Alfonso Martín Jiménez relaciona cada una de las estructuraciones dinámicas con unos cronotopos específicos en los que se concretan en el relato:

“A la estructuración de *conquista* le corresponden cronotopos imaginarios que pretenden la ocupación espacial y el aprovechamiento máximo del tiempo, realizables en cronotopos semántico-extensionales como el de la aventura o el biográfico objetivo descritos por Bajtin. En la estructuración de *repliegue* se incluyen todos aquellos cronotopos imaginarios que huyen del transcurso del tiempo mediante la creación de espacios protegidos en una pretendida atemporalidad, y que pueden concretarse en cronotopos semántico-extensionales como el de la simultaneidad de la *Divina Comedia* o el de la consciencia interior. Son propios de la estructuración de *progreso* todos aquellos cronotopos imaginarios que aceptan el paso del tiempo estimándolo en su carácter creativo, y se realizan en cronotopos semántico-extensionales como el vectorial de recompensa o el cíclico”.<sup>48</sup>

Para el análisis de la temporalidad imaginaria y del cronotopo del viaje al paraíso en *Maestro Huidobro*, partimos de la propuesta de Alfonso Martín Jiménez, que no se especifica aquí, puesto que se explica al hilo del discurso en el epígrafe 4.2 de la tesis.

Las consideraciones teóricas expuestas en este capítulo y llevadas a la práctica en los capítulos centrales de la tesis pretenden esbozar un modelo de análisis poético-imaginario de la novela. El único apartado del que no se ha encontrado referente teórico-crítico alguno dentro de la Poética del Imaginario es el de los personajes. La teoría de la construcción del personaje novelesco de Carmen Boves ha sido el punto de partida del estudio de los personajes de *Maestro Huidobro* desde la perspectiva del imaginario, tal como se explica en el epígrafe 4.4, “Los personajes como sujetos de las funciones simbólicas”.

---

<sup>48</sup> *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, op. cit. p. 130.

## 2. MAESTRO HUIDOBRO COMO OBJETO DE ESTUDIO

### 2.1. *Maestro Huidobro en la novelística de Jiménez Lozano*<sup>49</sup>

En 1999 José Jiménez Lozano publica la novela *Maestro Huidobro* en la editorial Anthropos. Con motivo de la concesión del Premio Cervantes al escritor, *Maestro Huidobro* se publica de nuevo en el año 2003, esta vez en la editorial Fondo de Cultura Económica.<sup>50</sup> A la altura de 1999, Jiménez Lozano ha publicado ya catorce de sus -hasta ahora- veintitrés novelas. También han visto la luz en esa fecha cinco de sus ocho libros de cuentos y un buen número de sus poemarios, escritos ensayísticos y diarios. El escritor ha consolidado ya, en ese momento de su trayectoria, un universo literario sólidamente trabado a través de los diferentes géneros que cultiva, y muy singular en el panorama de la literatura española contemporánea.<sup>51</sup>

Jiménez Lozano se estrena como novelista a comienzos de la década de los setenta, con *Historia de un otoño* (1971) y *El sambenito* (1972), ambas recreación de hechos históricos acaecidos en el Siglo de las Luces. Cuenta *Historia de un otoño* cómo unas cuantas mujeres pueden resistir -y vencer- ante los poderes del mundo mediante el mero ejercicio de su conciencia, libre y soberana. Se trata de las monjas de la abadía

---

<sup>49</sup> El propósito de estas páginas es aportar datos sobre la trayectoria novelística de José Jiménez Lozano que explican las razones de la elección de *Maestro Huidobro* como objeto de estudio.

<sup>50</sup> La editorial Fondo de Cultura Económica y la Universidad de Alcalá de Henares publican un libro representativo del escritor que recibe el Premio Cervantes cada año. *Maestro Huidobro* fue el libro de Jiménez Lozano elegido por el escritor para la ocasión. El autor recibió el Premio Cervantes de Literatura en Lengua castellana en diciembre de 2002.

<sup>51</sup> Santiago Moreno González se ha referido a esa singularidad con la expresión “exilio interior” porque considera que define bien la posición del escritor con respecto a su época y su cultura. Cfr. *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008, pp. 10-42 y “Libertad e inconformismo: sobre la concepción del relato de José Jiménez Lozano”, en *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXII, 144, 2010, pp. 455-478. José Jiménez Lozano, por su parte, decía a este respecto en julio de 2000: “La conciencia que tengo de mi instalación en la cultura española es una conciencia de soledad y de marginalidad, producidas quizás por el hecho de que mi universo, mi visión del mundo, y mi mirada sobre él, son diferentes y quizás demasiado singulares; mis intereses intelectuales distintos, mi concepción estética y mi familia espiritual otras, en relación a la cultura española convencional de este momento”. (“Cuentas con uno mismo”, en *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 172-173).

cisterciense de Port-Royal des Champs y de su negativa a firmar un formulario contra Jansenio. La novela relata la aventura humana y espiritual que viven estas mujeres, antes de ser definitivamente expulsadas de su monasterio y de que éste fuese físicamente destruido por orden del rey. Jiménez Lozano las ha recordado con frecuencia, a ellas y a otros amigos comunes, como Pascal, Racine, el abad de Saint-Cyran o el pintor Philippe de Champaigne; los jansenistas forman parte de su larga “familia espiritual”.<sup>52</sup> ¿Por qué? Porque ellas representan “la primera afirmación de la conciencia civil en la modernidad frente a los poderes político, religioso, cultural y de la fuerza bruta, y la concepción del hombre como un «yo» con sus seis pies de tierra en los que no manda nadie: «Ni Canciller, ni nadie», según la fórmula de Saint-Cyran”.<sup>53</sup> En una de sus últimas reflexiones sobre el tema, Jiménez Lozano explica con claridad en qué consiste ese acto de conciencia civil y el porqué de su grandeza: las monjas “se negaron a firmar lo que se les pedía, no por razones teológicas, sino por razonamiento. Ellas no habían leído ni a San Agustín ni a Jansenius y no podían afirmar ni negar las relaciones entre la teología de estos. Aquí esta su grandeza. Dijeron que ellas podían obedecer al Papa, a los obispos y al rey, pero no decir lo que no sabían”.<sup>54</sup> Guadalupe Arbona afirma que la historia de esta novela puede interpretarse como una metáfora del modo como Jiménez Lozano quiere estar en el mundo literario, con esa actitud “libre e indoblegable de las monjas de Port-Royal”.<sup>55</sup> Amparo Medina-Bocos dice que en *Historia de un otoño* están ya dos claves que marcarán para siempre la narrativa del autor: la reconstrucción del recuerdo y el tomar partido por las víctimas de la historia.<sup>56</sup> El protagonista de *Maestro Huidobro*, siendo aún un chiquillo, media en una conversación de adultos con esta sentencia:

---

<sup>52</sup> Jiménez Lozano llama “familia espiritual” o “cómplices” a las personas con las que mantiene afinidades intelectuales y espirituales. Son filósofos y escritores de épocas y nacionalidades diferentes que forman una familia larga, compleja y contradictoria, en palabras del propio autor. Cfr. Secciones “Poética” y “Liber amicorum”, en la página web oficial de Jiménez Lozano [<http://www.jimenezlozano.com>].

<sup>53</sup> JIMÉNEZ LOZANO, J., 2002, “Los imperios y las ruinas”, en *Ni venta ni alquiler*, Madrid, Huerga y Fierro, p. 143. Artículo publicado en *ABC*, el 23 de diciembre de 1994.

<sup>54</sup> Comunicación personal del escritor con Guadalupe Arbona: correo electrónico del 20 de mayo de 2008. Citado en ARBONA ABASCAL, G., 2008, *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco/Libros, pp. 73-74.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>56</sup> La autora hace una magnífica exposición de la trayectoria literaria de José Jiménez Lozano, titulada “Panorámica de una obra extensa” en la Introducción a la *Antología de cuentos* del autor, de la que es editora. (Madrid, Cátedra, 2005, p. 35).

“No es bueno para el hombre ir contra su conciencia” (MH:53).<sup>57</sup> Está en casa de sus vecinas, las hermanas Clemencia y Constancia, que son quienes le transmiten al niño tal sabiduría y enseñanza. Idro la ejercerá plenamente cuando haya de resistir ante los atropellos de la autoridad, en los que pone en juego lo que en esta tesis llamamos “los resortes del yo”, una realidad que tendrá su explicitación simbólica en la novela, como veremos. Clemencia y Constancia, son también las protagonistas de *Las señoras*, novela publicada el mismo año que *Maestro Huidobro*. Ellas celebran cada 29 de octubre una comida en homenaje a la destrucción de la abadía, porque unas cuantas mujeres lucharon contra los poderes del mundo y los vencieron.<sup>58</sup>

*El sambenito* (1972) relata el proceso inquisitorial contra Pablo de Olavide. Asistimos de nuevo a una aventura existencial y espiritual, la de un hombre que encarna el drama del heterodoxo sobre el que cae el poder de la Inquisición, opuesto a los ideales ilustrados. Mosén Pascual, el cura del pueblo y amigo del protagonista en *Maestro Huidobro*, suele reunirse con unos amigos en la tertulia de la rebotica; eran tiempos de la República y los asistentes le entonan la música del Himno a Riego, pero él “dijo a todos que la libertad era lo más grande, y pronunció en francés las tres palabras: *liberté, égalité, fraternité*” (MH:74).

Una larga conversación entre dos ancianos que rememoran su vida ocupa la mayor parte de las páginas de *La salamandra* (1973), la primera de las obras de Jiménez Lozano que trata de la Guerra Civil española. Las vidas de ambos personajes están marcadas por la circunstancia política, social y religiosa de los tiempos de la guerra. Si algo cabe destacar de esta novela es la peripecia vital y existencial de Damián: una evolución desde la violencia alienante, fruto de la entrega al espíritu revolucionario y anticlerical, hacia la dignidad, la cordura (a pesar de que se le considera loco) y la misericordia, consecuencia de haber recobrado la fe de su infancia. La permanencia de la infancia a lo largo de la vida emparenta *La salamandra* con *Maestro Huidobro*,

---

<sup>57</sup> Para las citas de *Maestro Huidobro* utilizamos la abreviatura “MH” seguida de la página (edición de Anthropos). Cuando van seguidas varias citas de la misma página, ésta sólo aparece en la primera. El resto de las obras de José Jiménez Lozano se citarán del modo habitual.

<sup>58</sup> JIMÉNEZ LOZANO, J., 1999, *Las señoras*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 52-53.

donde la infancia no solo deja una huella indeleble en el protagonista, sino que constituye el origen del acontecimiento central de su vida: el viaje al paraíso.

Vuelve Jiménez Lozano a la novela en 1982 con *Duelo en la Casa Grande*, ambientada en la posguerra de un pueblo castellano. En ella escuchamos a Ojo Virule, personaje cuya voz adquiere un protagonismo incuestionable, en su intento de explicar lo que ocurrió durante el velatorio del cacique del pueblo y dueño de la Casa Grande. La reconstrucción de lo sucedido aquella noche se mezcla con la memoria de otros sucesos; juntos componen un cuadro elocuente del encarnizamiento cainita que supuso la Guerra Civil y del aplastamiento de los débiles por parte de los poderosos. Nada pueden esperar los pobres de mano los “dueños de las casas grandes”, por eso cobra una dimensión insólita su dignidad en medio de la resignación y la pobreza. Por otra parte, la novela se abre con la descripción de viejas fotografías. A. Medina-Bocos ha señalado que su función no es otra que presentar a los principales protagonistas de la historia narrada.<sup>59</sup> La fotografía, en el universo literario de Jiménez Lozano, es uno de los *loci* de la memoria o lugares donde ésta se guarda y a los que se vuelve para recuperarla. En *Maestro Huidobro*, la fotografía revela además un contenido simbólico preciso y constituye un símbolo autónomo o marca imaginaria específica del autor.

En 1985 se publica *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*. Isaac Ben Yehuda es un judío que les había nacido a sus padres en la vejez, cuando ya habían perdido a sus seis hijos anteriores “por mano airada de hombre en los días de cólera y desolación”.<sup>60</sup> Su nacimiento había sido anunciado -como el de Maestro Huidobro- por un extraño visitante.<sup>61</sup> A pesar de que su padre le hace buhonero y le envía lejos para que el Eterno no le señale “con el dedo” como a sus antepasados, no logra evitar que sea portador del sufrimiento de su pueblo y portavoz del mismo ante lo Alto. Será rabino e impartirá lecciones a sus discípulos -en el ser

---

<sup>59</sup> “Panorámica de una obra extensa”, en op. cit., p. 38.

<sup>60</sup> *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, Barcelona, Anthropos, p. 17.

<sup>61</sup> Puesto que el título de la novela *Maestro Huidobro* coincide con el nombre del protagonista y ambos aparecerán con frecuencia en la tesis, tal vez sea preciso recordar que, cuando me refiero al personaje, escribo su nombre con letra normal, mientras que el título de la novela siempre aparecerá en cursiva.



maestro también se parece a Maestro Huidobro-. Sus interpretaciones de la Biblia y de la intervención de Dios en la vida del hombre están siempre alejadas de la ortodoxia, siempre son piadosas con los personajes “malditos” de la tradición. Y lo que es peor, le hacen sospechoso tanto para los cristianos como para los judíos. Muere lapidado. Isaac Ben Yehuda es la “víctima doble”, tal como ha escrito M<sup>a</sup> Jesús Beltrán, y la novela constituye la *memoria passionis* de un hombre perseguido por todos, un *aplastado*.<sup>62</sup> Su grito y su lamento siguen clamando. Ahí están para quien quiera escucharlos. Su relación con El Innombrable fue intensa, conflictiva, auténtica, y tan inmensa su fe, que quizá pueda “saciar la sed” de quien lea su historia, como sació la sed de quien fuera su cronista y autor:

“...en el perímetro exacto de la caída y muerte de Rabí Isaac Ben Yehuda, brotó una fuente. Pero dicen que daba agua salada y que por eso fue destruida al poco tiempo, aunque el manantial sigue fluyendo como un llanto. El autor de esta crónica bebió un trago de esa agua para hacer nacer estos recuerdos. Era un agua límpida, un poco caliente, sin embargo, y con sabor a sangre quizás. Pero apagó la sed del peregrino”.<sup>63</sup>

Con estas palabras, o mejor imágenes transmutadas en palabras, se cierra el penúltimo capítulo de la novela, al que sigue una “Nota final” con la inscripción que los discípulos de Rabí Isaac Ben Yehuda grabaron en su lápida -en *Maestro Huidobro* los discípulos también recuerdan al maestro, son ellos los narradores-. De la fuente de agua salada se ha dicho que es representación simbólica de la trascendencia.<sup>64</sup> Tal vez la fuente sea la vida de Rabí Isaac Ben Yehuda, de la que brota el agua, que es también símbolo de vida. Agua salada porque saladas son las lágrimas vertidas a causa del dolor; agua con sabor a sangre -y muerte- porque sangre de un justo se vertió cuando Rabí fue asesinado; agua que apaga la sed del peregrino, quizá porque gracias a ella “recordó”. Demos un paso más de la mano de

---

<sup>62</sup> BELTRÁN BROTONS, M. J., 2003, “«La víctima doble», en *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325 – 1402)* de José Jiménez Lozano”, en JOAN I TOUS, P. y NOTTEMBAUM, H., (eds.), *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XVI a XX)*, Tubinga, Romania Judaica, p. 461.

<sup>63</sup> *Parábolas y circunloquios...*, op. cit., p. 106.

<sup>64</sup> Cfr. MORENO GONZÁLEZ, S., *El exilio interior de José Jiménez Lozano...*, op. cit., p. 133.

la Poética del Imaginario. Para la imaginación simbólica, la fuente es un símbolo del centro, origen de la vida. (En la imagen del paraíso, los cuatro ríos parten del centro y surgen de una misma fuente). La fuente es un símbolo del origen de la vida y al mismo tiempo de la vida eterna. Su significación (agua en surgimiento) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias. Jung, que le dedicó gran atención al simbolismo de la fuente, se inclinó por asimilarla a una imagen del ánima como el origen de la vida interior y señaló que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada.<sup>65</sup> En *Parábolas...* la fuente brota “en el perímetro exacto de la caída y muerte”. Lo que nos indica que es símbolo de vida por ser centro (al arquetipo del centro remite la expresión “perímetro exacto”). Es, además, un símbolo luminoso porque se presenta como ascensión frente a caída, palabra esta última de precisa significación imaginaria de muerte, cuya presencia en el texto refuerza el simbolismo ascensional. La fuente fue destruida porque daba agua salada. Quienes no pudieron soportar la vida de Rabí Isaac tampoco podrían soportar la fuente de agua salada. Es que la sal es también vida, es arquetipo de la “sustancia prima”, del alimento primordial. Nos encontramos de nuevo ante una mención directa del símbolo arquetípico, en los términos de la Poética del Imaginario. El agua salada no sólo lleva la vida luminosa diurna del agua sino también la de la intimidad nocturna. La fuente es destruida, pero no la vida, porque “el manantial sigue fluyendo como un llanto”. (Ni atisbo ni recuerdo lejano del posible simbolismo de muerte del agua negra, del agua estancada o del agua que corre). Podía no haber sido así, pero ahí está el texto: la vida se ha hecho explícita de nuevo porque el “manantial” es siempre agua que brota -origen-: vida, por tanto. Las cualidades del agua-vida se despliegan con los adjetivos “límpida” y “caliente”, que redundan en el simbolismo luminoso diurno y de intimidad nocturna, respectivamente. La tibieza térmica acompaña el simbolismo de intimidad como adyuvante sensorial; “un poco caliente” vuelve a ser mención directa de un arquetipo epíteto. A lo sensorial gustativo como símbolo de intimidad apunta el complemento “con sabor a sangre”, pero aún más, por el contexto, a la sangre derramada de Rabí

---

<sup>65</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., 2001, (5ª ed.), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, p. 216-217.

Isaac y a su muerte, que nunca podrá ser olvidada, por más vida que brote de su manantial. Por eso, aunque fluye, lo hace “como un llanto”.

Si hemos llevado al lector por los senderos del imaginario no ha sido por hacer un excursus. Ha sido el preámbulo necesario para afirmar que *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)* supone un momento importantísimo en la novelística de José Jiménez Lozano porque inaugura una faceta o rasgo principal de su novela: el *polivisual*. No es que en las novelas anteriores no hubiese imágenes. En *La salamandra*, por ejemplo, la experiencia cumbre del personaje es provocada por una imagen de Cristo pisoteado que él ve en el suelo del bar donde trabajaba de camarero, entre desperdicios.<sup>66</sup> Pero es en *Parábolas...* donde por primera vez, y ya para siempre en algunas novelas del autor, las imágenes lo expresan todo. Hay ideas, claro. Nunca abandonará Jiménez Lozano los asuntos que le importan: la libertad de conciencia, las agonías del espíritu y la vivencia de lo religioso, el aplastamiento de los débiles, la intolerancia y los momentos de la historia de España en que ésta se vivió con la mayor crudeza, la liquidación de la cultura antigua en aras del progreso, las esperanzas y las alegrías del humano vivir, etc. José Jiménez Lozano es un hombre culto, cultísimo. Gracias a sus diarios -también ensayos, artículos periodísticos, prólogos, conferencias y otros escritos- conocemos la variedad y riqueza de sus lecturas. Sus conocimientos abarcan casi todas las disciplinas humanísticas (Literatura, Historia, Arte, Filosofía, Teología, Psicología...) y proceden de ámbitos culturales y geográficos distintos. Pero su cultura nunca es inerte; cuanto lee y conoce ha pasado por el tamiz de su inteligencia y su sentir; ha sido puesto en diálogo con otras personas -con los vivos y con los muertos-; ha provocado en él silencios y sonoridades interiores. Por eso, no es extraño que la abstracción no tenga cabida en sus novelas. Lo que sí hay en ellas es un imaginario complejo, rico, acrisolado y acendrado gracias a su personalísima asunción de la cultura.

---

<sup>66</sup> “...fue entonces cuando le vi, con estos ojos míos, allí bajo las mesas, entre el barrillo de los zapatos, las colillas, los escupitajos, lanzados a escondidas, los trozos de papel, los chicles a medio masticar, las cáscaras de gambas, que se caían, sin querer. Allí, allí estaba Cristo, pateado, escupido, visible, vencido...” (*La salamandra*, Barcelona, Destino, 1973, p. 165).

Así las cosas, continuemos con la argumentación precedente. ¿Por qué constituye *Parábolas...* un *giro hacia lo simbólico* en la novela de Jiménez Lozano? Si repasamos cuanto aquí se ha dicho, observamos que las cuatro novelas que anteceden a *Parábolas...* recrean de algún modo hechos históricos que hablan de quién es y cómo es el hombre -su grandeza y miseria-; tres de ellas hablan también de quién es y cómo es Dios para el hombre. Lo mismo sucede en *Parábolas...* Los acontecimientos terribles que tuvieron lugar en las aljamas castellanas en el periodo inicial de los *progroms* peninsulares están presentes en la historia narrada.<sup>67</sup> Son los acontecimientos que marcan la vida y la muerte de Rabí Isaac Ben Yehuda. Igual que en las novelas anteriores, los hechos históricos hablan del hombre y de Dios: de lo infinitamente inmisericordes que podemos llegar a ser los humanos, de cómo pueden ser liquidados incluso los sentimientos de mera humanidad, del silencio o la presencia de Lo Alto, etc. Entonces, ¿dónde está el *giro*? Está en el cómo aparece ante los ojos del lector todo eso: mediante la riqueza de las imágenes. Imágenes que revelan el imaginario -judío, bíblico- de Rabí Isaac Ben Yehuda y, al mismo tiempo, transparentan los universales simbólicos de la antropología imaginaria con sublime elocuencia y claridad. Se analizaba arriba la imagen final de la novela. Podríamos analizar cómo aparecen “la Torre de Babel” o “el Palacio de lo Alto”, que era “una choza con suelo de barro” y “un madero en forma de cruz”, desde cuyo ventanuco podían verse un huerto donde “las coles eran negras con ribetes dorados” y había “una tumba abierta de tierra roja”. La choza simboliza la habitación del nómada (imaginario hebreo, por tanto) y a la vez remite a todo un cortejo simbólico de intimidad que revela la tendencia primera del hombre a buscar refugio y amparo. El análisis lingüístico-literario del libro haría las delicias de cualquier filólogo: un léxico variado, preciso y combinado de manera original, abundancia de comparaciones, epítetos, paralelismos, aliteraciones y otras figuras retóricas, etc. Sin embargo, la novela se lee como si todo eso no estuviera, como si ése fuera el lenguaje natural del mundo. Tendría que preguntarse el filólogo cómo se ha

---

<sup>67</sup> El proceso histórico que llevó a España de la convivencia pacífica entre credos y culturas al odio y la intolerancia encarnizada contra los judíos constituye una de las “preocupaciones mayores” de Jiménez Lozano. De ello dan testimonio muchos de sus escritos. Cfr. *Sobre judíos, moriscos y conversos* (Valladolid, Ámbito, 1989, 2ª ed.) y *Guía espiritual de Castilla* (Valladolid, Ámbito, 1993, 3ª ed.).

conseguido tal cosa, dónde reside el valor literario del texto, su poeticidad. Para responderse, podría sumar a sus utillajes lingüístico-filológicos, los recursos de conocimiento que le brinda la antropología del imaginario. Entonces respondería que sí, que probablemente ése es el lenguaje natural porque expresa la simbolización de lo real, que es algo propiamente humano.<sup>68</sup>

Es la transparencia y la abundancia de imágenes y símbolos lo que hace que *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)* signifique el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria novelística de Jiménez Lozano.

Antes de presentar someramente el resto de las novelas del autor, ya desde esta perspectiva o punto de inflexión, y situar *Maestro Huidobro* en su trayectoria, conviene aclarar qué entendemos por *novela polivisual*.

A la hispanista rusa Ana Kovrova debemos el feliz término polivisual, empleado en el contexto de una ponencia en la que compara la poética de Jiménez Lozano con la del clásico ruso F. Dostoievski. Después de explicar varias semejanzas entre ambos autores (unidad de la ética y la estética de la narración, papel que se asigna al autor en la obra de arte, estrategias narrativas, etc.), A. Kovrova señala la principal diferencia:

“La literatura de Jiménez Lozano es pictórica, recuerda la impresión que uno obtiene de la pintura: tiene poco razonamiento (lo que se ve perfectamente si elegimos como término de comparación a Dostoievski), pero crea unas imágenes muy visibles y muy palpables. Logra crear la impresión visual. Por eso, volviendo al paralelo con la obra de Dostoievski, se puede afirmar que, si el mundo del escritor ruso, que es la suma de las voces, es polifónico, el universo de Jiménez Lozano es polivisual, es decir, es resultado de la coexistencia de varias visiones del mundo. Bajtin utilizó un término musical como metáfora para definir las características de la novela de

---

<sup>68</sup> El concepto de cultura que subyace en la antropología del imaginario nada tiene que ver con el sentido funcional que hoy se le atribuye cuando se habla, por ejemplo, de cultura financiera o gastronómica. Se entiende por cultura el conjunto de informaciones y sensibilidades que, asumidas por cada persona según su trayecto antropológico concreto, le permiten simbolizar lo real, que es lo propiamente humano. Así, por ejemplo, un arroyo, un árbol o un cuadro no son únicamente realidades útiles sino que pueden ser portadoras de significado sobre las preguntas radicales de la historia humana: la vida, la muerte, el paso del tiempo, etc.

Dostoievski, en el caso de la obra de Jiménez Lozano es conveniente trazar el paralelo con la pintura”.<sup>69</sup>

Tomando como punto de partida el concepto de polivisión apuntado por la profesora Kovrova en relación con el concepto bajtiniano de polifonía, y ampliándolo con las aportaciones de la Poética del Imaginario, establecemos el concepto de *novela polivisual*. Exponemos seguidamente qué es, cómo se manifiesta textualmente y hacia dónde apunta en el conjunto de la obra literaria del escritor. Evitamos explicar mediante ejemplos cuanto aquí se expone, dado que se hará con detalle en el análisis de las constelaciones de *Maestro Huidobro* que ocupa el capítulo siguiente de la tesis.

La novela polivisual es aquella en la que la palabra es portadora de imágenes. El personaje ve, oye, siente, experimenta, recuerda...; gracias a todo ello se va conformando su *imago mundi*, es decir, su propia visión del mundo y del hombre, y de lo que les acontece y le acontece igualmente a ese personaje en su mundo. Una *imago mundi* que suele configurarse mediante las vivencias de la infancia, las del pueblo al que pertenece y su familia, las personas con las que ha convivido, las historias que ha escuchado, sus conversaciones y lecturas -si las tiene-, su religión y su cultura. Pues bien, la imagen que la novela polivisual ofrece es esa *imago mundi* del personaje, compuesta a su vez de imágenes parciales o fragmentos, cuya interrelación y conjunto compone un todo armónico en los límites de la novela. En la novela polivisual, los personajes hablan y actúan, pero lo fundamental nunca es su discurso -o sus ideas- ni su acción, sino su mirada: las imágenes con que se describe el mundo a través de sus ojos y que nos revelan su imaginario. Lo específico de la novela polivisual, su primera y principal característica, es la prevalencia de la imagen a la hora de componer una visión del mundo. (Es obvio que una novela no necesita ser polivisual para ofrecernos una visión del mundo, ya que puede hacerlo mediante cualquier otro recurso sin que predomine lo visual -discurso del narrador y/o los personajes, acciones, etc.-). La segunda característica es la transparencia con que las

---

<sup>69</sup> KOVROVA, A., 2006, “Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, en A. de la Rica, (ed.) *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, p. 136.

imágenes revelan el fondo común de antropología imaginaria, los universales de la imaginación simbólica. El prefijo “poli” atañe tanto a la variedad de las imágenes parciales que componen en una novela la *imago mundi* de un personaje, como a las distintas *imago mundi* de distintos personajes que aparecen en una misma novela y que, casi siempre, aparecen jerarquizadas -a veces incluso enfrentadas-, pues una de ellas, la del protagonista y quienes comparten su imaginario, suele revelarse como predominante.

Como no podría ser de otro modo, las imágenes en la novela se manifiestan mediante las palabras. Palabras y expresiones que son imágenes porque trasladan los contenidos a realidades visuales y logran crear una “fuerte” impresión visual en el lector. Se trata, como ha dicho A. Kovrova, de “imágenes muy visibles y muy palpables”. Como se ha indicado en las consideraciones teóricas, en Poética del Imaginario se da el nombre de *imágenes* a las palabras y expresiones que contienen una densidad semántico-imaginaria. Las imágenes que componen la novela polivisual son imágenes poético-imaginarias en el más preciso sentido de la palabra. El Diccionario de la Real Academia Española señala como primera acepción de la voz imagen: ‘figura, representación, apariencia y semejanza de una cosa’; al ámbito de la Retórica pertenece la cuarta acepción del término: ‘representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje’.<sup>70</sup> Ambos significados asume el concepto de imagen en la novela polivisual. Por un lado, es figura y representación de cuanto vive -ve, oye, percibe, piensa o siente- el personaje; por otro, es viva y eficaz en tanto que atañe al lector por estar llena de sugerencia emocional y de contenido existencial, lo que en Poética del Imaginario se denomina valor de convocatoria imaginaria. Éstos y otros caracteres con que se manifiesta en el texto la novela polivisual se pondrán de manifiesto en el estudio posterior de *Maestro Huidobro*, no obstante, señalamos algunos:

---

<sup>70</sup> En el ámbito de la Retórica, Stefano Arduini ha estudiado las figuras como universales antropológicos de la expresión, lo que supone una magnífica aportación a la Poética del Imaginario. Aunque se refiere a la figura retórica en general, su concepto se aproxima bastante al que atribuimos a la imagen en los estudios poético-imaginarios. “Nuestro concepto de figura, pues, pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible”. (“La figura retórica como universal antropológico de la expresión”, en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 133).

- Las imágenes se presentan aisladas en el texto sino que forman parte de una constelación: una red asociativa de imágenes y símbolos que pertenecen al mismo régimen de la imagen y revelan sus estructuras o principios de representación simbólica.
- Las imágenes son un principio estructurador del texto, es decir, pueden organizar los elementos del relato -acciones, personajes, espacio, tiempo- y aportan coherencia a la novela. En la novela polivisual, el argumento no suele contribuir esencialmente a la unidad de la misma. Los episodios que la componen -casi siempre coinciden con capítulos en la estructura externa- se suceden sin atender únicamente a la clásica unidad de acción o progresión evenemencial del relato. Existe, sin embargo, una unión entre ellos, un vínculo estrechamente relacionado con el imaginario que levantan sus imágenes.
- Lo inverosímil aparece como una mediación de la imagen, una forma de expresar la simbolización de lo real. No puede entenderse únicamente como “ficción no verosímil” o presencia en el texto de lo que es imposible que suceda en el plano de la realidad extraliteraria. Igual que otros elementos del relato, lo inverosímil adquiere coherencia dentro del imaginario al que sirve de expresión.<sup>71</sup>
- La atención al detalle, al fragmento, a una palabra aparentemente mínima, a un personaje en principio secundario, etc., pueden resultar decisivos a la hora de configurar el imaginario de un personaje, su *imago mundi*, y, por tanto, fundamentales a la hora de analizarlo y explicarlo.

---

<sup>71</sup> Javier Rodríguez Pequeño, que ha dedicado buena parte de sus investigaciones a la ficción inverosímil, ha visto cómo lo maravilloso entra a formar parte de la ficción aportando coherencia interna a la obra, y cómo ese elemento maravilloso puede resultar verosímil en un texto literario concreto. El autor observa que, en el ámbito de la reflexión teórica, no se ha dedicado suficiente atención a la “ficción fantástica verosímil, creíble, convincente”. Hay obras literarias “cuya estructura de conjunto referencial presenta elementos (seres, objetos, acciones...) fantásticos pero verosímiles”. (*Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008, p. 114). Así sucede, sin duda, con la presencia de lo maravilloso como mediación de la imagen en la novela polivisual. La explicación teórica que ofrece J. Rodríguez Pequeño resulta sumamente interesante para comprender este aspecto de la novela polivisual.



Se puede decir que las miradas que refleja la novela polivisual son “miradas que apuntan lejos”. Quieren reflejar y reflejan lo característico del ser hombre, el alma del hombre, su esencia, su misterio, lo que permanece con el paso del tiempo. Cada personaje, al menos el que es protagonista y cuya visión del mundo se nos revela, forma parte de una familia, un pueblo -étnico, social, religioso-, un país, una historia concreta con todos los caracteres posibles de cada *aquí y ahora*, con toda su complejidad. Pero, sobre todo, forma parte del mundo. En su pequeña historia se nos revela “la historia”; su pequeño mundo es un reflejo “del mundo”; su esperanza o su sufrimiento hablan de “la esperanza o el sufrimiento del ser hombre”. Así, la novela polivisual es doblemente simbólica; lo es por todo lo dicho y lo es porque tiende a convertirse en símbolo de la historia de cada ser humano y de todos. Aúna lo concreto y lo simbólico, lo particular y lo universal. Quizá no sea otro el horizonte al que nos llevan las grandes obras literarias, los clásicos de la literatura universal. Ana Kovrova ha relacionado este aspecto de la novela de Jiménez Lozano -de toda- con la polivisión, con la presencia de lo bíblico en su literatura y con el final abierto a la esperanza, aún en las novelas en que lo trágico alcanza sus mayores cotas:

“...el tejido de la novela se crea a partir de muchos recortes, que constituyen los mundos de los personajes, y en cada uno de estos fragmentos, como en una gota de agua, se puede ver el reflejo de todo el mundo. [...] Es decir, el mundo de un personaje forma parte del lienzo más grande, una imagen sintética que tiende a convertirse en la historia de toda la humanidad”.<sup>72</sup>

También Guadalupe Arbona, en su extraordinario estudio de los cuentos del autor, ha hablado de cómo éstos poseen un movimiento interno que los hace abiertos, una “tensión entre el fragmento y el todo” que supone un desafío para el lector:

“... el autor, rescatando el fragmento, mostrará la tensión hacia la totalidad que contiene cada pedazo de vida. [...] intenta representar en la ficción el modo de suceder de la vida indomable e incontrolable. [...] La totalidad que revela el acontecimiento central nunca llega a mostrar su inmensidad, su misma naturaleza es

---

<sup>72</sup> “Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, op. cit. p 137.

incompatible con la posesión, y, sin embargo, el fragmento se mueve a la búsqueda de esa totalidad”.<sup>73</sup>

Quiero ello decir, salvando las diferencias entre uno y otro género narrativo, que los cuentos de Jiménez Lozano -los instantes de vida que desvelan, los *acontecimientos* que los vertebran, para emplear el término preciso de la profesora Arbona- también apuntan lejos.

A la novela polivisual llegábamos de la mano de *Parábolas y circunloquios de Rabi Isaac Ben Yehuda (1325 –1402)*. Volvamos a la trayectoria novelística de José Jiménez Lozano. Sin abandonar del todo la línea cronológica, presentamos sus novelas, a partir de *Parábolas*, agrupadas en torno a los dos grupos que la crítica coincide en señalar a la hora de establecer una posible clasificación de las mismas: las *fábulas* y las *novelas sobre el mundo contemporáneo*.

Desde los años 90, los críticos que se han aproximado a la literatura de Jiménez Lozano han hecho propuestas relacionadas con la evolución de su escritura.<sup>74</sup> A pesar de la dificultad que entraña, casi todos han sugerido algún matiz o han dado pistas sobre lo diverso en una obra cuya unidad reside principalmente en “la ética y la estética de la narración”, es decir, en la inseparabilidad de ambas dimensiones y en el hecho de que su poética -los temas, la actitud del narrador, los personajes, su lenguaje y estilo- es siempre el resultado de una actitud ética.<sup>75</sup>

Aunque se había señalado antes la singularidad de novelas como *Sara de Ur*, *El viaje de Jonás* o *El mudejarillo*, será Pozuelo Yvancos quien emplee por primera vez el término *fábulas* para referirse a ellas. Lo hace en un escrito titulado “José Jiménez

---

<sup>73</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, op. cit., p. 60-61.

<sup>74</sup> Cfr. ROSSI, R., 1994, “La mirada planetaria de un escritor de pueblo”, en *José Jiménez Lozano Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, Valladolid, Ministerio de Cultura, pp. 37-45; PIEDRA, A., 1997, “Introducción”, en J. Jiménez Lozano, *Sara de Ur*, Madrid, Espasa, pp. 9-50; MEDINA-BOCOS, A., 2003, “De Port-Royal a Nínive: un recorrido por la obra de José Jiménez Lozano”, en J. R. González (ed.), *José Jiménez Lozano*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, pp. 25-45; BLANCO JOVER, F., 2003, “José Jiménez Lozano: el don José de Alcazarén”, en *El Ciervo*, 623, pp. 34-36.

<sup>75</sup> Cfr. JIMÉNEZ LOZANO, J., 1994, “Por qué se escribe”, en *José Jiménez Lozano Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, Valladolid, Ministerio de Cultura, pp. 19-34.

Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”.<sup>76</sup> Pozuelo Yvancos “pone nombre” a algunos aspectos fundamentales de dichas novelas, los analiza con acierto y abre nuevas vías de estudio y profundización de una parcela de la narrativa de Jiménez Lozano, de la que se ha dicho que acoge sus creaciones más bellas y singulares. Del mérito de su artículo dan buena cuenta las citas y posteriores referencias al mismo. Desde el punto de vista poético-imaginario, en él vimos que la dimensión simbólica de los libros de Jiménez Lozano era colocada, por fin, en un lugar de cierta preferencia. Además, tuvimos la satisfacción de leer que *Maestro Huidobro*, el libro que tiempo atrás habíamos elegido como objeto de estudio de esta tesis, era considerado, entre los de Jiménez Lozano, como “el más característico de su cosmovisión”.

Tanto Santiago Moreno como Alicia Nila Martínez, autores de sendas tesis doctorales centradas en la novelística de Jiménez Lozano y redactadas con posterioridad al estudio de Pozuelo, optan por la clasificación tripartita de las novelas del escritor y por la denominación de *fábulas* para el segundo grupo. Sin embargo, difieren en la denominación del primero y en la clasificación de algunas novelas como pertenecientes a una u otra parcela.<sup>77</sup> Según nuestro criterio, al primer grupo, las *primeras novelas* o *novelas históricas*, pertenecerían las cuatro que hemos mencionado arriba según el orden de publicación: *Historia de un otoño*, *El sambenito*, *La salamandra*, y *Duelo en la Casa Grande*.<sup>78</sup> A partir de *Parábolas...*, la

---

<sup>76</sup> POZUELO YVANCOS, J. M., 2003, en J. R. González (ed.), *José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 47-49. (Publicado también en POZUELO YVANCOS, J. M., 2004, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, pp. 219-247). Citamos por la primera publicación.

<sup>77</sup> Cfr. MORENO GONZÁLEZ, S., op. cit., p. 47 y MARTÍNEZ DÍAZ, A. N., 2011, *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 8.

<sup>78</sup> Partimos del presupuesto de que las relaciones entre Historia y Ficción en el género de la *novela histórica* han sido y siguen siendo de lo más variado. Como ha escrito María Dolores de Asís, “la historia es el verdadero origen del relato en general y de la novela en particular” (“Novela española contemporánea. Tendencias literarias de la posmodernidad”, en M. D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala - CEU, 2005, p. 38). La novela histórica de Jiménez Lozano en nada se parece a la llamada *novela arqueológica*, donde lo más importante es la reconstrucción de una época o ambiente, de una sociedad. En la novela de Jiménez Lozano el aspecto más relevante es la peripecia vital y existencial del personaje, por lo que se podría calificar de “novela de la condición humana”, igual que la de grandes escritores de la literatura universal como Dostoievski o Stendhal. Cfr. DE ASÍS GARROTE, M. D., 1988, *Formas de*

publicación de *fábulas* se alterna con la de *novelas sobre el mundo contemporáneo*, como se puede apreciar en la siguiente enumeración:

- Fábulas: *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325 – 1402)* (1985), *Sara de Ur* (1989), *El mudejarillo* (1992), *Relación topográfica* (1993), *Maestro Huidobro* (1999), *El viaje de Jonás* (2002), *Las gallinas del Licenciado* (2005), *Libro de visitantes* (2007), *Un pintor de Alejandría* (2010).
- Novelas sobre el mundo contemporáneo: *La boda de Ángela* (1993), *Teorema de Pitágoras* (1995), *Las sandalias de plata* (1996), *Los compañeros* (1997), *Ronda de noche* (1998), *Las señoras* (1999), *Un hombre en la raya* (2000), *Los lobeznos* (2001), *Carta de Tesa* (2004), *Agua de noria* (2008).

José María Pozuelo centra el estudio de los rasgos que identifican las fábulas en *Sara de Ur*, *El mudejarillo*, *Maestro Huidobro* y *El viaje de Jonás*. No obstante, pueden hacerse extensivos para el conjunto. Son rasgos que derivan unos de otros o se necesitan mutuamente; en cualquier caso están interrelacionados. El primero y principal, el que está en el origen de los demás, es “una apuesta ética y estética por la narración como forma de transmitir una sabiduría”.<sup>79</sup> Las fábulas reflejan, de una manera quizá más evidente que otras novelas de Jiménez Lozano, su concepción del relato como el primer modo de conocimiento de la realidad, en cuya naturaleza está, como algo ínsito, el ser un hecho teológico:

“El relato o narración, que es el primer modo de conocimiento de la realidad, tiene un carácter esencialmente auditivo; es una «resonancia», un «susurro» o, como diría Kierkegard, una «alusión acústica» que deja entender la sonoridad exacta del relato cuando el que escucha se pone en la «situación» y se integra en la

---

*comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988, pp. 167-210. Sin embargo, en las cuatro primeras novelas del autor, el proceso histórico es fundamental como núcleo de las relaciones que el personaje entabla con el mundo, de su trayectoria vital, aunque en el centro de la novela siga estando el sujeto, y se dé una visión personal y subjetiva de la historia a través del personaje. Para las relaciones entre Historia y Ficción, así como las características que la novela histórica ha ido tomando en el siglo XX y en los albores del XXI, cfr. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., *Géneros literarios y mundos posibles*, op. cit., pp. 145-151. Una explicación del género y una panorámica de la novela histórica pueden leerse también en el primer artículo de M. D. de Asís citado en esta nota.

<sup>79</sup> POZUELO YVANCOS, J. M., op. cit., p. 48.

«contemporaneidad» de lo relatado. Y estas categorías son teológicas, pero son ellas las únicas en poder ofrecer la dimensión más profunda y seria de lo que constituye la narración y el narrar, un «género literario» que se origina en el ámbito cultural bíblico y hace girar en ciento ochenta grados el modo de entender la realidad y la manera de estar instalado el hombre en ella”.<sup>80</sup>

De esta concepción del relato, emparentada con las ideas de W. Benjamin, E. Grassi o J. M. Metz, a quienes el escritor cita con cierta frecuencia, se desprenden las características que resumimos a continuación.

Las fábulas presentan unas “formas narrativas elementales”, una “modalidad arcaica de la narración”.<sup>81</sup> Tanto la materia como la técnica narrativa las alejan de la configuración propiamente novelesca y las entroncan con las formas narrativas primigenias y elementales de la tradición oral. Si atendemos, por ejemplo, a la figura del narrador, observamos que se trata en muchos casos de un narrador-transcriptor de raigambre cervantina, alguien que conoce la historia que otros han escrito y se la ofrece al lector como si se la contase oralmente, como lo harían el sabio campesino o el viejo marinero de los que habla Walter Benjamin al tratar de la narración como forma de sabiduría.<sup>82</sup> La ausencia de análisis psicológico de los personajes, de intriga como fruto de un conflicto más o menos resuelto al hilo del devenir temporal de la acción, demuestran ese alejamiento de la novela.

La preferencia por lo pequeño, lo aparentemente insignificante, lo irrelevante según el orden social, afecta en primer lugar a los personajes. Son fábulas de *personajes pequeños*. Pero sólo en apariencia, pues sus historias resultan memorables por estar llenas de humildad, de nobleza, de contenido eminentemente humano; de ahí que trasmitan sabiduría. Santiago Moreno ha destacado cómo los personajes de las fábulas aparecen siempre en su cotidianeidad: vivienda, oficios, usos y costumbres, viajes, hambre, miseria, dolor, persecución, etc.<sup>83</sup> Suelen ser personajes cuya interacción con la realidad pasa por una vida interior intensa. Y es de su asunción de

---

<sup>80</sup> “Por qué se escribe”, op. cit., p. 26

<sup>81</sup> POZUELO YVANCOS, J. M., op. cit., p. 49.

<sup>82</sup> Cfr. BENJAMÍN, W., 1973, “El narrador”, en *Revista de occidente*, 119 (1ª época), pp. 30 -333.

<sup>83</sup> Cfr. MORENO GONZÁLEZ, S., “Los personajes en su cotidianeidad”, op. cit., pp. 189-192.

la realidad en la vida interior de donde nace todo. Sin ella, la cotidianeidad en la que viven no sería nada. La predilección por lo pequeño afecta también a la trama; ésta suele ser mínima, basada en una estructura episódica donde se invierte igualmente la jerarquía de los valores socialmente imperantes en la época en que se ubican los hechos por aquella otra que conduce a lo memorable.

Por lo que se refiere al estilo y lenguaje de las fábulas, Pozuelo Yvancos ha empleado expresiones elocuentes: semántica de lo esencial, actitud narrativa de encuentro, dimensión de descubrimiento y celebración de la realidad, recursos expresivos de raigambre oral -enumeración paralelística, series triádicas-. En síntesis, se trata de un lenguaje que nombra la realidad y logra traer a la existencia lo nombrado.

Y no por dejarlo para el final de este resumen consideramos el carácter polivisual un rasgo menor, bien al contrario. La pregnancia simbólica es una característica principal de las fábulas. Son novelas polivisuales en toda la extensión del concepto definido arriba. (Según José María Pozuelo, también por su “fuerte carga de símbolos” el modo de narrar de Jiménez Lozano se asemeja al premoderno). Al comienzo de la exposición sobre la novela polivisual, se tomaba como ejemplo un texto de *Parábolas...*, la fábula que inaugura este rasgo en la novelística del autor. Veamos ahora un fragmento de la última fábula publicada, *Un pintor de Alejandría*. No lo seleccionamos porque sea una de las más bellas páginas de la novela -páginas así abundan en cualquier fábula-, sino porque la imagen es realmente viva y eficaz, y porque revela con extraordinaria transparencia la fusión o síntesis en una sola imagen de los tres regímenes del imaginario y sus estructuras de representación simbólica correspondientes. Antonio García Berrio afirma que la poeticidad de un texto literario descansa sobre su valor de convocatoria imaginaria y que, cuando son los tres regímenes de la imaginación simbólica los que levantan el imaginario de una obra, su poeticidad es mayor.<sup>84</sup> Así las cosas, podemos afirmar que sobre la imagen

---

<sup>84</sup> Totalidad y medularidad son los dos signos que pueden distinguirse para contrastar el valor e interés poético el universo simbólico de una obra. (Cfr. supra, p. 19). La *totalidad* consiste en “rescatar vigorosamente la vivacidad simbólica de todos los espacios antropológicos de lo imaginario: el día, la noche y el eros”. (GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 485).

descansa, en buena medida, la poeticidad del fragmento -y de la novela entera cuyo imaginario es riquísimo-. El texto pertenece al capítulo titulado “El viaje de Juan de las Salinas”, cuenta el viaje de éste hacia Alejandría en busca del pintor que había de pintar el Juicio Universal en la iglesia de su pueblo. Obsérvese la mención léxica directa del arquetipo sustantivo del fuego-llama. Es un símbolo sintético del régimen nocturno-copulativo, símbolo de esperanza por excelencia. Véase también cómo la imagen de la ciudad en llamas o “noche convertida en día” asume los símbolos de la luz propios del imaginario luminoso-diurno (día, luz, mármol, oro), así como los símbolos de la inversión y la intimidad (noche, actividad en calma) y los cíclicos (la luna):

“Casi dos semanas estuvo bien cerca de Alejandría pero no se atrevió a entrar, porque le daba la impresión de que era una ciudad que estaba ardiendo noche tras noche y, si de día no se veía ese incendio, se debía a que el sol era muy luminoso allí; pero no tenía duda de que por la noche Alejandría era puras llamas, y ya estaba a punto de volverse a Berlanga fracasado y lleno de tristeza cuando se encontró nada menos que a un comerciante que sabía varias lenguas, [...] Y él fue quien le dijo, a Juan de las Salinas, que lo que ocurría no era que la ciudad estuviese ardiendo, o que estuvieran quemando los rastrojos como se hacía en las Castillas, sino que se fijase bien en que había luna y que, como los edificios y muchas calles mismas eran de mármol, desde lejos parecía que ardía la ciudad, pero no era así, sino que se producía una tan excelente luz que hacía que las gentes pudieran trabajar en sus oficios a las puertas de la calle o del taller, y muchos también leían, y bordaban las mujeres y los orífices grababan el oro y la plata”.<sup>85</sup>

Precisamente esta fábula, *Un pintor de Alejandría*, es la más emparentada con *Maestro Huidobro*. No solo por la intertextualidad explícita que supone la presencia del “pintor de Alejandría”, “El etíope” en *Maestro Huidobro*, sino porque las constelaciones simbólicas de una y otra novela presentan bastantes semejanzas y correlaciones. La intertextualidad entre las distintas fábulas es otro de los argumentos que se aducen para su agrupación, y como un rasgo definitorio. “Como si formasen una familia de fábulas para ser leídas juntas o las unas llamando a las otras”, dice

---

<sup>85</sup> *Un pintor de Alejandría*, Madrid, Encuentro, 2010, p. 26.

Pozuelo Yvancos cuando habla de las referencias internas que las comunican. Un imaginario del viaje y del paraíso -aunque diferente en cada novela- y símbolos expresivos de la constelación de la candela y de la constelación de los tesoros de la intimidad -así es como se las denomina en esta tesis- están presentes en casi todas las fábulas. Lo simbólico constituye una faceta más de esa intertextualidad que las comunica.

Entre *Sara de Ur*, *El viaje de Jonás* y *Libro de visitantes* hay un nexo evidente por ser historias tomadas de la Biblia, y lo mismo sus protagonistas o sus temas. En *Sara de Ur*, un versículo de la Biblia, “Rióse Sara para sus adentros”, se convierte en *leitmotiv* del relato. La risa de Sara lo llena todo con su misericordia y su alegría; es como un velo de ternura e ironía que ella tiende sobre la realidad y la suaviza, aún en sus contornos más hirientes. Después de leer la novela y algunos estudios sobre ella, se tiene la impresión de que en la risa de Sara hay un algo inaprehensible, un misterio que atrae y que no parece querer desvelársele del todo al lector.<sup>86</sup> La sonrisa está presente en *Maestro Huidobro*, como resistencia frente a las injusticias y asociada a la búsqueda del amor, y también la risa, que habla de afinidades compartidas y de la capacidad de reírse de uno mismo. Además de estas complicidades, *Sara de Ur* es un símbolo del tesoro en *Maestro Huidobro*, donde son mencionados tanto el libro como su autor.

*El viaje de Jonás* recrea la historia del profeta Jonás que cuenta el anónimo narrador bíblico, pero su tono y su intención son bien distintos a los de *Sara de Ur*. Es fábula pero también novela sobre el mundo contemporáneo. En ella se funden sin la menor estridencia la cultura de la antigua Mesopotamia con nuestra cultura posmoderna, situando la historia, y con la misma vigencia, tanto en aquella época como en pleno siglo XXI. En otro lugar escribimos que “los motivos que componen el relato, estando como están encarnados en la cultura actual, sostienen su función simbólica primordial” y que, por ello, se puede decir que *El viaje de Jonás* constituye un “relato fundante”, en sintonía con los *relatos de orígenes* de la Biblia. La novela trata

---

<sup>86</sup> Cfr. ORIOL I SERRES, C., 1995, “«Por puro amor de puro amor» en «Sara de Ur» de Jiménez Lozano”, en *Cátedra Nova*, 2, pp. 147-159; MATEO DíEZ, L., 2003, “La hermana risueña”, en J. R. González (ed.), *José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 182-186.



de la justicia de Dios como misericordia incluso con los opresores, de la vanidad del mundo y su sombra de muerte, de que un hombre vale más que nada en el mundo - más de lo humanamente imaginable- por el mero hecho de ser hombre.<sup>87</sup>

*Libro de visitantes* es otra novela de tema bíblico, ésta brevísima -todas las fábulas son breves pero ésta no llega a las cien páginas- en la que se narra un acontecimiento único: el nacimiento de Jesús. Desde este acontecimiento extraordinario cobran sentido cuantos personajes y sucesos lo rodean, incluso la muerte, que llega por el mandato de Herodes. Personajes históricos de épocas lejanas entre sí conviven en el relato con los protagonistas bíblicos de la historia y otros que parecen surgidos de un belén que hubiese cobrado vida. También aquí conviven sin la menor estridencia; el acontecimiento central al que asisten los hace contemporáneos. El tono de humilde regocijo y alegría que impregna el relato y del que se hacen eco personas, animales y cosas, lo anuncian los versos de Góngora que Jiménez Lozano coloca como una de las citas que anteceden a la novela: “Caído se le ha un clavel / Hoy a la Aurora del seno / ¡Qué glorioso que está el heno / Porque ha caído sobre él!”. Al igual que en otras fábulas, el pacto narrativo se explicita en el último capítulo “Nota del traductor-editor”, que da cuenta de la historia del “manuscrito encontrado” y los avatares que sufrió hasta que él se decidiera a publicarlo.

*El mudejarillo*, la tercera fábula publicada por Jiménez Lozano, tiene una estructura narrativa cercana a la de *Maestro Huidobro*: la novela se presenta como fruto de las “pesquisas y averiguaciones” sobre Juan de Yepes hechas por un narrador cuya peripecia forma parte del relato -transcurre como trama paralela a la principal-. Su estructura es episódica y a través de ella asistimos a una biografía imaginaria que poco tiene que ver con una recreación histórica del personaje, y menos aún con las biografías del santo de cierta tradición hagiográfica. Cuenta la radical pobreza en la que transcurre su infancia, su encuentro con la monja Teresa, la persecución de que

---

<sup>87</sup> Cfr. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. M., 2003, “El viaje de Jonás. Un relato fundante”, en *Anthropos*, 200, pp. 213-216.

fue objeto, su muerte y, sobre todo, las vivencias interiores de un hombre enamorado, poeta, buscador de la belleza y la desnudez esenciales.<sup>88</sup>

*Relación topográfica* es una fábula distinta, tanto por su tono, irónico y satírico, como por el protagonismo colectivo. Sin embargo, su estructura narrativa es claramente “fabulística”: es el resultado de la investigación de una “comisión redactora” que ha hecho averiguaciones acerca de lo narrado y nos presenta su informe o “relación”. Contenidos filosóficos y políticos de lo más variado se dan cita en una extraña ciudad en la que conviven, como personajes, pensadores y escritores de distintas épocas y lugares. La melancolía es el estado emocional en el que viven los personajes, como una enfermedad que los aqueja, y que de algún modo contagia al lector.<sup>89</sup>

*Las gallinas del Licenciado*, más que una fábula, que también lo es si atendemos a algunos de sus rasgos, es un libro cervantino. Igual que *Maestro Huidobro*, donde hay varias referencias explícitas a Cervantes y bastantes más complicidades implícitas, que bien podrían ser objeto de una tesis doctoral sobre la intertextualidad en la novela. También son cervantinos libros como *Las señoras* o *El mudejarillo*, uno de cuyos capítulos se titula “El señor Miguel”. Pero en *Las gallinas del Licenciado* todo es cervantino: los personajes, el tiempo histórico y el espacio en que se ubican los hechos, el léxico, el estilo, el tono, el argumento... La primera parte del relato cuenta las peripecias de la gallina Basilisa, una gallina muy especial que había sido robada al sultán de Constantinopla: políglota, inteligente, de extraordinaria elegancia

---

<sup>88</sup> De lo publicado sobre *El mudejarillo*, destacamos “*El mudejarillo*: comentarios de los alumnos del IES Alpujarra” porque refleja un modo de aproximación al imaginario de la novela: “se puede releer la historia buscando en sus palabras escritas las imágenes pintadas” y “buscarle a las flores metafísicas y figuras”. (MIRANDA, L., 2003, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 200, pp. 223-230). Estudios interesantes sobre *El mudejarillo* realizan Thomas Mermall y Caridad Oriol i Serres, entre otros. Sus referencias se encuentran en la “Estudios sobre la obra de J. Jiménez Lozano”, al final de la tesis.

<sup>89</sup> Sobre la melancolía en esta novela, cfr. THIEBAUT, C., 1994, “Un hilo de melancolía (sobre las escrituras de José Jiménez Lozano)”, en *José Jiménez Lozano Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, op. cit., pp. 99-103. Por otra parte, Reyes Mate explica la temporalidad del relato como *ucronía*, término que alude a cómo se presenta en *Relación topográfica* la contemporaneidad de personajes y filosofías de épocas distintas: “El recuerdo contemporáneo es, sin embargo, una ucronía, esto es, se inserta en un espacio que resulta de la descomposición del tiempo histórico”. (MATE, R., 1994, “Narración y memoria. Reflexiones filosóficas sobre la obra de José Jiménez Lozano”, en *José Jiménez Lozano Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, op. cit., p. 56).

y “apersonamiento”, y ponedora de unos huevos que conferirían valor a quien los comiese. Poco a poco, el texto va centrándose en Cervantes, que en la primera parte apenas había intervenido en la anécdota. “Lo novedoso del relato de Jiménez Lozano es que el escritor queda instalado en su vivir cotidiano porque las frecuentes caracterizaciones siempre se ofrecen desde el punto de vista de unos personajes que lo vivieron y compartieron con él”.<sup>90</sup>

*Maestro Huidobro* es la decimoquinta novela de Jiménez Lozano, según el orden de publicación, y la quinta de las nueve fábulas que han visto la luz hasta la fecha. Sabemos que fue escrita unos dos o tres años antes de su publicación en 1999, y que permaneció guardada todo ese tiempo. En una nota del diario *Los cuadernos de la letra pequeña* correspondiente al año 1997, escribe Jiménez Lozano lo siguiente:

“He venido esta vez a San Baudelio y a Rello más bien por Maestro Huidobro, un pintor etíope, y el señor Espinosa, que son personajes que pasan por esta aldea o viven aquí en una nueva narración que acabé hace unos meses y está durmiendo. Todo tranquilo”.<sup>91</sup>

El escritor visita una vez más dos lugares bien conocidos por él y que son fuente directa del imaginario de *Maestro Huidobro*. Las *imágenes* de San Baudelio de Berlanga, pero también de Rello y del paisaje natural que rodea a ambas, están en la génesis del relato. Y no sólo esto. Ambos están señalados en el dibujo o croquis de Maestro Huidobro que está en la última página de la novela, una singular representación icónica de su imaginario espacial. San Baudelio de Berlanga -y todo lo que esta pequeña ermita significa en el universo literario de José Jiménez Lozano- nos saldrá al paso en el análisis de la constelación simbólica más importante de *Maestro Huidobro*, la del viaje al paraíso. Por otro lado, la nota nos dice que el escritor sigue “conversando” con los personajes aún después de escribir su historia. El encuentro con esos personajes que, según Jiménez Lozano, siempre está en el origen de sus relatos parece ser una constante también en el proceso posterior a la

---

<sup>90</sup> MORENO GONZÁLEZ, S., op. cit., p. 143.

<sup>91</sup> *Los cuadernos de la letra pequeña*, Valencia, Pre-textos, 2003, p. 168.

escritura, ése en el que sus escritos permanecen en estado de “dormición”.<sup>92</sup> El “todo tranquilo” del final, que es como un resumen de la visita, puede expresar la conformidad del escritor con lo escrito, o tal vez la que encuentra entre los paisajes que contempla y los que contemplaron Maestro Huidobro, el señor Espinosa y el pintor etíope, según quedaron plasmados en novela.

En otra anotación del primer libro-diario publicado por Jiménez Lozano, *Los tres cuadernos rojos*, el escritor deja constancia de un viaje a Rello más lejano en el tiempo que el anterior. Sus palabras nos confirman que este “pueblecito medieval” está en la génesis de *Maestro Huidobro*: paisaje y muralla, evocación de la infancia, sonidos y silencios *portadores de imaginario*... Además, Jiménez Lozano evoca “la rueda del invisible carro del Tiempo”, expresión de honda resonancia poético-imaginaria. La nota es de 1982:

“En Rello, un pueblecito medieval con su muralla de barro situado entre suaves pero pelados alcores de rala vegetación. La muralla le da ese ambiente cerrado de aldea oriental algo misteriosa, y, en el silencio de media tarde, cada pequeño ruido aldeano es casi un fragor. Como la rueda del invisible carro del Tiempo. El eco que hace aquí el golpeteo del llamador de una puerta me evoca mi infancia, tan poblada de todos estos ruidos. Y de estos silencios”.<sup>93</sup>

Del encuentro de José Jiménez Lozano con los personajes de *Maestro Huidobro*, habla también una nota de 1989 recogida en el diario *La luz de una candela*. En ella aparece el filósofo “pulidor de lentes” Spinoza, “cómplice” del escritor, representado en la novela en el personaje del señor Espinosa el especiero, amigo del protagonista. Alopeka, el pueblo de Maestro Huidobro, también se nombra en la nota como el pueblo en el que viven algunos personajes con los que el escritor “sigue conversando”. Queda patente que el encuentro de Jiménez Lozano con los personajes de *Maestro Huidobro* comienza mucho antes de su escritura y, como ya se ha señalado, el diálogo con ellos continúa después:

---

<sup>92</sup> Las narraciones de Jiménez Lozano duermen -son sus palabras- largo tiempo antes de su publicación. Pasado ese tiempo, las revisa; y las publica sólo si le parece que nada de su “yo” queda allí reflejado y que la historia sigue sosteniéndose.

<sup>93</sup> *Los tres cuadernos rojos*, Valladolid, Ámbito, 1986, p. 148.

“S. me dice que si no tengo por ahí ya un libro con narraciones sobre Spinoza, y no lo tengo, pero sigo conversando con él y con otros varones ilustres que viven en Alopeca”.<sup>94</sup>

*Las llagas y los colores del mundo*, libro recientemente publicado que recoge conversaciones literarias de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano, nos permite conocer un poco mejor el proceso de escritura de *Maestro Huidobro*. La conversación de una de sus páginas gira en torno al cuento “El secreto de la nieve”, que tiene como protagonista a Maestro Huidobro.<sup>95</sup> No sólo se pone de manifiesto, una vez más, que el personaje Maestro Huidobro sigue ahí, “saliendo al encuentro del escritor”, o que “ambos se siguen buscando mutuamente”, sino que, gracias a la pregunta de Guadalupe Arbona, intuimos que la profesora ha visto en *Maestro Huidobro* una novedad dentro de la trayectoria literaria de Jiménez Lozano, novedad que tiene que ver con lo imaginario. Por ello, aunque la cita sea un poco larga, transcribimos buena parte de la conversación desde su inicio:

*“Vamos con el primero de esos cuentos-fábula, «El secreto de la nieve». En este cuento hace revivir a uno de sus personajes fantásticos, Maestro Huidobro, de su obra Maestro Huidobro (1999). ¿Por qué esta nueva vida para su personaje? Con él inicia al filo del siglo XXI una vía imaginaria fabulosa que se hace de nuevo presente en este conjunto de relatos y volverá a aparecer en los más recientes, El azul sobrante (2009) y Un pintor de Alejandría (2010). Maestro Huidobro es un extraoficial maestro de niños, admirador de Descartes, contador incansable de cuentos, [...] Ahora bien, en este cuento habla de su viaje a Rusia y de sus grandes nevadas, de la conversación con un pintor de iconos y monje loco, [...] ¿Por qué este relato sobre la nieve de Maestro Huidobro?*

Este relato de Maestro Huidobro en Rusia, país de la nieve, estaba, en principio, incluido en *Maestro Huidobro*, pero me parecía que no estaba en el *continuum* narrativo, hasta casi hacerlo olvidar, y lo saqué de allí. Pasado un tiempo, este Maestro Huidobro comenzó a aparecer allá dentro de mí, busqué lo escrito, revivió

---

<sup>94</sup> *La Luz de una candela*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 43.

<sup>95</sup> “El secreto de la nieve” pertenece al volumen *El ajuar de mamá*, (Palencia, Menoscuarto, 2006, pp. 130-138).

en mí sin forzarlo, y lo reescribí fácilmente como cuento, porque eso era lo que era dentro de la otra narración.

Por lo demás, me pareció que no debía cambiar el nombre de Maestro Huidobro para mostrar su parentesco, y así lo deje”.<sup>96</sup>

Además de “El secreto de la nieve”, hay otro cuento de Jiménez Lozano que tiene como protagonista a Maestro Huidobro, y que dio título a la selección antológica en la que fue publicado: “Yo vi una vez a Ícaro”. Pero éste fue escrito después de la novela. Es otro “relato hermano” de *Maestro Huidobro*, fruto de la larga convivencia del escritor con el personaje.<sup>97</sup>

En la contraportada de la primera edición, la de Anthropos, se encuentra una presentación del libro escrita por J. Jiménez Lozano. Se trata de un texto rico en sugerencias donde el autor hace una interpretación de la novela y expresa lo que le gustaría que ésta fuese para el lector. Lo primero que llama la atención es que Jiménez Lozano recurre a un término pictórico para presentar el libro, habla de las “imágenes y escenas que se pondrán a brillar en los adentros durante la lectura” y menciona expresamente algunas de indudable valor simbólico-imaginario (la nieve, el aroma de las especias, el Paraíso...). Ello quiere decir, por lo pronto, que podemos aproximarnos a la novela como quien contempla un cuadro o una imagen:

“*Maestro Huidobro* es una narración *naïf*, si por esto se entiende un retazo de vida, apresado tal cual en sus líneas más primigenias, sin ningún cristal ni artificio entre él y el lector. Porque también se cuenta una historia *naïf* de hombre, una no-nada. Pero cómo brillan y llamean, en el mundo y la vida de los hombres, las nonadas”.

---

<sup>96</sup> ARBONA ABASCAL. G., 2011, *Las llagas y los colores del mundo. Conversaciones literarias con José Jiménez Lozano*, Madrid, Editorial Encuentro, pp. 126-127. Como ha podido deducir el lector, la mayor parte de estas conversaciones literarias giran en torno a los cuentos de José Jiménez Lozano, aunque dejan traslucir aspectos muy valiosos para comprender la poética del escritor, especialmente las del primer capítulo, titulado “Belleza y narración” (pp. 13-28).

<sup>97</sup> José Jiménez Lozano nos ha confirmado que fue así como surgió “Yo vi una vez a Ícaro”: “No se equivoca, sucedió tal y como usted piensa, y «Yo vi una vez a Ícaro» está escrito después de la novela, gracias, como usted también dice, a esa larga convivencia con Maestro Huidobro”. (Inédito, comunicación personal con el escritor, correo electrónico del 22 de mayo de 2012). “Yo vi una vez a Ícaro” se publica en 2002 en la antología del mismo título. En ella se recogen algunos cuentos que ya habían sido publicados -incluso algunos capítulos de la novela *El mudejarillo* como si fuesen relatos autónomos- y otros inéditos. (Selección y “Nota de presentación” de José Luis Puerto, Valladolid, Castilla Ediciones, pp. 29-35).

Ciertamente, bien podríamos referirnos a la novela con términos que definen el arte *naïf*: frescura y vivacidad de las imágenes, sencillez, evocación de la infancia y gozo del descubrimiento. La figuración de la realidad se hace, tanto en la pintura *naïf* como en *Maestro Huidobro*, en sus trazos o “líneas primigenias”, es decir, remontándose a los orígenes: los de personaje, los de su pueblo, los de la búsqueda incesante del paraíso que hunde sus raíces en la infancia, etc. José Jiménez Lozano da una clave más de aproximación al imaginario de la novela cuando afirma que la historia de *Maestro Huidobro* es una nonada, esto es, cosa de insignificante valor, y que las nonadas “brillan y llamean”. Porque la antropología del imaginario afirma que cuando algo “brilla y llamea” hay futuro. Ese “algo” nos abre la puerta de la esperanza.

En la misma contraportada, el editor añade que “*Maestro Huidobro* representa un momento muy importante en el conjunto de la obra de su autor”. Intentamos explicar por qué mediante la enumeración de razones que justifican la elección de la novela como objeto de estudio de esta tesis.

## **2.2. Razones para una elección**

*Maestro Huidobro* es una de las narraciones más representativas de la cosmovisión de José Jiménez Lozano. Las constelaciones simbólicas que levantan su imaginario: la candela, el viaje al paraíso, los tesoros de la intimidad, etc., recorren, de un modo u otro, toda la obra literaria del escritor. Y lo mismo se puede decir de los temas: la asunción de la cultura como parte de la vida; la búsqueda del amor, la felicidad y la justicia; la presencia del mal y de la muerte en la vida del hombre; la memoria como esperanza; la libertad de conciencia; la experiencia de la amistad acompañadora y cómplice; la necesidad de escuchar y contar historias; la necesidad del silencio como interiorización, libertad o resistencia; el arte como expresión de la belleza del mundo y medio de conocimiento de la realidad; la naturaleza y los objetos como guardianes de la memoria...

La abundancia y la transparencia de los símbolos en *Maestro Huidobro*. Su volumen semántico-imaginario es tal que el análisis ha debido realizarse de manera exhaustiva, casi palabra por palabra, y desde el primer capítulo hasta el último.

*Maestro Huidobro* es una fábula ejemplar -posee todos los rasgos que caracterizan esta parcela de la narrativa de José Jiménez Lozano- y, sobre todo, una fábula singular. Su protagonista no es un personaje bíblico como en *Sara de Ur*, *El viaje de Jonás* o *Libro de visitantes*; tampoco histórico, ni perteneciente a una cultura o religión determinada, como sucede en *El mudejarillo* o en *Parábolas...* Ello induce a pensar, como hipótesis, que del imaginario de *Maestro Huidobro* podría emerger lo característico de la cosmovisión del escritor y como una síntesis de su universo literario sin mediación explícita de ideas o referencias. Otra peculiaridad que distingue a *Maestro Huidobro* de las demás fábulas, pero también de las otras novelas del autor, es que incluye una imagen: el croquis que le sirve de broche. Constituye, como decía arriba, una representación icónica de su imaginario espacial y una especie de *epifonema simbólico* de la novela.

*Maestro Huidobro*, siendo novela -una *short history*, como leemos en la contraportada-, comparte imaginario, temas, motivos y personajes con otro conjunto muy importante de la narrativa de José Jiménez Lozano: los cuentos. Guadalupe Arbona afirma que las fábulas estudiadas por Pozuelo Yvancos son “textos que permiten hablar de cierta indefinición del género y que probablemente el autor llamaría, sencillamente, historias”, término con el que se refiere a cualquier texto literario narrativo de ficción, ya sea cuento o novela.<sup>98</sup> Como sabemos, dos cuentos de Jiménez Lozano tienen como protagonista a *Maestro Huidobro*. Además, presentan relaciones simbólico-imaginarias evidentes con la novela. A ellos se suma “El trajinero”, que es un cuento cuyo título coincide con el de un capítulo de *Maestro Huidobro*. El protagonista del cuento, el señor Benito, y el señor Benedicto, el

---

<sup>98</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 26.



trajinero, vecino de Maestro Huidobro, presentan evidentes correlaciones, así como sus imaginarios respectivos.<sup>99</sup>

La intertextualidad que comunica las fábulas y otros libros de Jiménez Lozano está presente en *Maestro Huidobro* de manera especial. Y no sólo por los cuentos que acabamos de nombrar. La novela contiene referencias intertextuales explícitas e implícitas con las fábulas: *Sara de Ur*, *Un pintor de Alejandría*, *El viaje de Jonás*, *Relación topográfica*, *El mudejarillo* y *Las gallinas del licenciado*. También presenta intertextualidades con algunas novelas sobre el mundo contemporáneo, como *Las señoras*, e incluso con las primeras novelas, como se puso de manifiesto al comienzo del apunte sobre la trayectoria novelística del escritor. A ello se añaden varios fenómenos de intertextualidad literaria externa, relaciones evidentes o implícitas con obras literarias y autores caros al escritor: la Biblia, Cervantes y el *Quijote*, Dante, Virgilio, Dostoievski, *La Odisea*, Santa Teresa, Pascal, San Agustín, Spinoza, etc.

*Maestro Huidobro* ilustra a la perfección cómo algunas novelas y ensayos de José Jiménez Lozano están vinculados por los temas que tratan, por las historias que cuentan y por la mirada del escritor sobre ellas. Lo están *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)* y el ensayo *Sobre judíos, moriscos y conversos*. Lo están *Historia de un otoño o El sambenito* y *Meditación española sobre la libertad religiosa*. *Maestro Huidobro* está emparentada con *Guía espiritual de Castilla*, con *Los ojos del icono*, con *Retratos y naturaleza muertas*. Hay además un ensayo con el que su vínculo es estrechísimo: *Estampas y memorias*. Se trata de un libro publicado en 1990 que, según escribe José Velicia en la presentación, surgió “al calor de Las Edades del Hombre” y es un “libro de letras e imágenes, de prosa y estampas”.<sup>100</sup> Leer esta prosa de Jiménez Lozano y mirar las imágenes que la acompañan nos ha permitido disponer de datos valiosos para comprender y explicar la constelación de la candela, y establecer algunos símbolos autónomos o marcas imaginarias específicas del autor. Asimismo, facilita la aproximación teórica a los

---

<sup>99</sup> “El trajinero” se publica en el mismo volumen de cuentos que “El secreto de la nieve” (*El ajuar de mamá*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pp. 143-146).

<sup>100</sup> *Estampas y memorias*, Madrid, Incafo, 1990.

personajes como sujetos de las funciones simbólicas, tal como se expone en el capítulo 4 de la tesis.

La ausencia casi total de estudios críticos académicos sobre *Maestro Huidobro*, e incluso de reseñas y artículos periodísticos.<sup>101</sup> Si la comparamos con la que han recibido otras novelas de José Jiménez Lozano, la atención crítica que se ha prestado a *Maestro Huidobro* resulta escasa e insuficiente. Ello ha sido una motivación más para dedicarle esta tesis. Como hipótesis, la falta de atención puede deberse al hecho de que no se haya entendido bien su carácter figurativo o al poco interés que despierta lo simbólico. Quizá sea otro motivo el que la novela haya sido tachada de “ingenua e infantil”, con el consiguiente ahorro de esfuerzos académicos por comprenderla.<sup>102</sup> A pesar de todo, lo publicado nos ha aportado pistas de comprensión y nos ha confirmado en la elección de la Poética del Imaginario como método de análisis pertinente para *Maestro Huidobro*. Fermín Herrero ha abordado el libro como una aproximación al paraíso reflejado en tierras sorianas, en San Baudelio de Berlanga. Su escrito está punteado de lúcidas apreciaciones sobre la literatura de Jiménez Lozano y sobre *Maestro Huidobro* en particular: la intertextualidad, la presencia de lo maravilloso en lo cotidiano, los cronotopos. Angélica Tanarro, en una entrevista periodística a Jiménez Lozano con motivo de la publicación del libro, apuntaba al carácter simbólico y a la novedad que representa

---

<sup>101</sup> Además del estudio citado de J. M. Pozuelo, donde *Maestro Huidobro* se analiza junto a otras tres fábulas, se han publicado dos artículos en revista especializada: uno de Teresa Domingo, en *Espéculo*, y otro de Caridad Oriol i Serres, en *Cátedra nova*. Ambas han dedicado bastantes trabajos críticos y reseñas a las obras de Jiménez Lozano. A ellos se suma un estudio publicado por Fermín Herrero en el libro *Soria en el paisaje II*, y que puede leerse en la página web oficial de Jiménez Lozano. (Sección “Obras /Novelas /Maestro Huidobro, en <http://www.jimenezlozano.com>). Las referencias completas pueden consultarse en la “Estudios sobre la obra de J. Jiménez Lozano”, al final de la tesis.

<sup>102</sup> En una entrevista periodística que Angélica Tanarro le hizo a José Jiménez Lozano con motivo de la publicación de *Maestro Huidobro*, le advertía al escritor sobre el riesgo de que el libro pudiera ser tachado de ingenuo y él responde con cierta gracia teñida de ironía: “Bueno... ya hay demasiado sinvergüenza, así que, aunque te tachen de ingenuo pues tampoco pasa nada (risas). Llevamos muchos años haciendo caso a algo que dijo el señor Gide y que tenía razón: que con buenos sentimientos no se hace buena literatura. Es verdad. Pero eso no quiere decir que con malos sentimientos se haga buena literatura. No consiste en eso. Además, después de haber escrito el señor Sade, es difícil superarlo. Perder el tiempo. (Más risas)”. Cfr. “En este oficio no hay lugar para el fracaso”, en *El Norte de Castilla*, 12 de febrero de 2000.

en el conjunto de la obra del escritor.<sup>103</sup> Por su parte, Teresa Domingo ha estudiado cómo *Maestro Huidobro* refleja talante y escritura de Jiménez Lozano, y cómo logra integrar al lector en el universo que personaje y escritor comparten. También ha afirmado que *Maestro Huidobro* “es una novela fantástica fruto de la imaginación en la que reaparecen sus grandes amigos y algunos de sus *loci amoeni*”.<sup>104</sup>

### 2.3. Breve apunte biográfico de José Jiménez Lozano

José Jiménez Lozano se considera a sí mismo un “escritor privado” y dijo en cierta ocasión que su “biografía personal externa no tiene la menor importancia”.<sup>105</sup> Tal vez sea cierto. Pero en la misma ocasión apuntó a sus diarios como libros que dejan transparentar su vida y, sobre todo, la conexión de ésta con su escritura. Años después, con motivo de un homenaje que le rindió la Residencia de Estudiantes, nos ofreció su “biografía intelectual o espiritual” a la manera de unas “cuentas de conciencia” o “cuentas del alma” de Teresa de Ávila, como él mismo dijo.<sup>106</sup> De manera que no sabemos casi nada de lo anecdótico o externo, de eso que a veces se lee en las biografías de autor de los libros de historia de la literatura. Poco importa, si el escritor nos ha regalado infinidad de ensayos, diarios, conversaciones, reflexiones en voz alta sobre su oficio, escritos del más variado género, en los que se desgrana cuanto pudiera interesar a sus lectores y a los estudiosos de su obra para comprender su universo de escritor, su visión del mundo y el *humus* más profundo del que emergen sus historias.

---

<sup>103</sup> “Por primera vez Jiménez Lozano se ha atrevido a dar un paso más en la mezcla de realidad e imaginación que son sus libros [...] Pero no hay que dejarse llevar por lo inmediato de esos encantamientos que el autor pone en el camino del lector. Son guiños imaginativos que aluden a otras realidades... Sí, hay un componente de ilusión, pero que va buscando otra realidad. Esa realidad que está más allá de la obvia” Cfr. *Ibidem*.

<sup>104</sup> La cita es de la reseña titulada “Pura literatura”, en *El Correo de Andalucía*, 12 de febrero de 2000. Los demás contenidos se encuentran en DOMINGO Y BENITO, M. T., “Talante y escritura: *Maestro Huidobro* de José Jiménez Lozano”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, UCM, 20. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/huidobro.html>]

<sup>105</sup> Cfr. “Por qué se escribe”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, op. cit., p. 28 y ss.

<sup>106</sup> Cfr. “Cuentas con uno mismo”, en J. Jiménez Lozano, *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Además, el hecho de que Jiménez Lozano no haya hablado apenas de su “biografía personal externa” y sí de su “biografía intelectual o espiritual” ha sido, en nuestra opinión, beneficioso para la crítica. Amparo Medina-Bocos y Victoria Howell, por nombrar sólo las dos personas que más recientemente han escrito sobre ello, han afinado de tal manera en su búsqueda de datos biográficos del escritor y los han engarzado con su literatura de modo tan admirable, que difícilmente se podría añadir algo que permita comprender mejor el nexo que une vida y escritura en la persona de José Jiménez Lozano.<sup>107</sup> Por eso, la única pretensión de este “breve apunte biográfico” es dejar mínima constancia de quién es el escritor a cuya obra dedicamos la tesis.

José Jiménez Lozano nace en Langa (Ávila) en 1930. Su infancia transcurre durante la posguerra civil española, tal como se vivió allí en su pueblo, en Arévalo, donde también estuvo el escritor, en Ávila, y en tantos otros lugares de España donde la huella de la violencia y el terror de la guerra fueron la pura miseria y el dolor, pero también la complicidad, compañía y confraternidad en ese mismo sufrimiento. Reside desde hace ya muchos años en Alcazarén, pueblo cercano a la capital vallisoletana.

Si, como dicen los psicólogos, es cierta la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia siempre viva, viva y muy viva está en el escritor Jiménez Lozano la memoria de aquellas personas, paisajes, historias y acontecimientos, libros y latines

---

<sup>107</sup> Amparo Medina-Bocos titula “Notas para una semblanza de José Jiménez Lozano” una biografía del escritor que ayuda a situarle en el marco donde ha desarrollado su obra y ofrece claves valiosas para entender su escritura. (en “Introducción” a J. Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, ed. de A. Medina-Bocos, op. cit., pp. 13-34). El escrito de Victoria Howell se titula “Biografía literaria” y forma parte de su tesis doctoral. La autora recoge testimonios de personas -amigos, escritores- que han conocido y tratado a José Jiménez Lozano, y testimonios del propio escritor sobre cómo fue su formación durante su infancia y adolescencia, tanto en el ámbito familiar como en la escuela. La selección de textos de Jiménez Lozano, de esos que transparentan la conexión vida-literatura, es magnífica. (*La dimensión religiosa y los personajes femeninos en la obra narrativa de José Jiménez Lozano*. Universidad Complutense de Madrid, 2010). Victoria Howell ha escrito además la “Semblanza biográfica” de la página web oficial de Jiménez Lozano. Sobre la biografía del autor, cfr. también GALPARSORO, G., 2006, “Pocos mortales tienen biografía, afortunadamente”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 11-17; MARTÍN AIRES, C., 2003, “Cronología esencial de José Jiménez Lozano”, en J. R. González (ed.), *José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 113-15; PIEDRA, A., 2003, “Apunte biográfico”, en *Anthropos*, 200, pp. 116-119; CALVO REVILLA, A., 2008, “Semblanza de José Jiménez Lozano: los adentros del oficio de escribir”, en J. Jiménez Lozano, *Personajes creados, personajes encontrados*, Madrid, CEU Ediciones.

que poblaron su infancia. Podemos imaginarle correteando por calles y charcos, cazando animalillos con otros muchachos del pueblo; mirando al fondo de un pozo o tirando piedrecitas al río para ver los círculos dibujados en el agua. También leyendo, o escuchando absorto la historia de la princesa mora que le contaba María, la criada de la familia, mientras ésta lavaba la ropa en un manantial, o pensando qué querrían decir aquellas palabras del *Tratado de oración* de Fray Luis de Granada que su abuela materna le leía en voz alta.<sup>108</sup>

El paisaje de Castilla es el espacio de la formación infantil de la sensibilidad del escritor; con sus encinares, ríos, fuentes y manantiales, sol y nieve, alcores y lomas que dibujan sinuosos trazos en la lejanía del horizonte, palomares y chozas de pastor -en *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1345-1402)*, el “Palacio de lo Alto”, que los hombres habían imaginado lleno de rubíes y esmeraldas, “era como una choza de forma cónica, construida de juncos verdes y tiernos y ante la puerta de paja había sentado un topo”-.<sup>109</sup> ¿Llegó a probar el niño la frescura y cobijo de alguna de esas chocillas, que luego, leyendo y conociendo las raíces de su cultura, reconocería como la casa del que vive errante? Tal vez, lo seguro es que la geografía y el clima vividos en la infancia están ahí, en su obra, con una pertinencia simbólica. Una naturaleza cómplice con el hombre, rigurosa, y llena de hermosura a la vez. Y en la literatura de Jiménez Lozano la belleza y la hermosura no son estética o acompañamiento del decir, son vida. “En la belleza hay una especie de protección y salvación o amparo del hombre y de lo humano”, ha afirmado el escritor cuando G. Arbona le ha preguntado por la índole de la belleza que sus narraciones encierran.<sup>110</sup>

Castilla es también un paisaje humano. Quizá la memoria de las víctimas, tan decisiva para las narraciones de Jiménez Lozano, hunde sus raíces allá en las plazas y portales, en los corralillos donde el niño jugó, y después supo que esos lugares habían presenciado la mole del poder cayendo una y otra vez sobre los pobres sin defensa, aún después de su muerte. Rostros de hombres y mujeres sufrientes,

---

<sup>108</sup> Cfr. JIMÉNEZ LOZANO, J., 2006, “Gracias porque sí”, en A. de la Rica (ed), *Homenaje a José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 239-248.

<sup>109</sup> *Parábolas y circunloquios...*, op. cit., p. 42.

<sup>110</sup> *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 21.

viviendo en Viernes Santo permanente.<sup>111</sup> Mujeres que abrían brechas en la tierra con su silente resistencia al odio y su calor de humanidad recién herida.

No se molestará Jiménez Lozano si decimos que nos recuerda a aquel “Paco, el del Molino”, de *Réquiem por un campesino español*.<sup>112</sup> El niño acompaña al cura del pueblo, amigo suyo, a llevar el viático a un pobre cuevero; la impresión que allí recibe, viendo la miseria y desamparo en la que el moribundo y su mujer se encuentran, le lleva a preguntarse y preguntar el porqué de la injusticia. Su existencia quedará marcada por esa impresión y esa pregunta, su vida misma se torna respuesta. Como lo es el oficio del escritor Jiménez Lozano, una manera de vivir ineludible y de “cargar” con el mundo que el niño vio, oyó, escuchó...; un modo de responder, y de seguir ahondando en los porqués de la injusticia, el odio y las raicillas del mal en el corazón humano, y también de macerar sus gozos, amores y esperanzas en el propio corazón y ofrecerlos en su obra, en forma de historias llenas de vida y hermosura.

El afán de hacerse preguntas ya era algo habitual en su infancia, no sólo porque es lo propio de todo ser humano en su despertar al mundo, sino porque el ambiente de posguerra daba para que muchas palabras y quehaceres tuvieran que ocurrir en la clandestinidad o “por lo bajo” de la historia, y ello provocaría aún más la curiosidad e inquietud del niño por las cosas. Lo cierto es que José Jiménez Lozano acostumbra a conversar -leer, estudiar, reflexionar- largo y tendido con filósofos, pensadores y “revolvedores” de preguntas, dudas, certidumbres o respuestas acerca de la condición humana, del mundo y sus misterios.

Jiménez Lozano estudió Derecho en Valladolid, pero su profesión fue el periodismo, ejercido en un diario de provincias, *El Norte de Castilla*, donde trabajó con otro gran escritor, Miguel Delibes. Delibes fue de los primeros en manifestar la talla intelectual de Jiménez Lozano, que la tiene, desde luego, si es que esta palabra intelectual puede

---

<sup>111</sup> Hay una tesis doctoral dedicada al simbolismo del Viernes Santo en la obra de José Jiménez Lozano: NARDI, S., 2005, *Il Viernes Santo nell'opera di José Jiménez Lozano: un "simbolismo" oscuro*, Università degli Studi Roma Tre.

<sup>112</sup> SENDER, R. J., 1950, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, pp. 34-42.

seguir siendo utilizada en el momento actual con la significación de quien, desde su dedicación al pensamiento y la escritura, está presto al ejercicio de la ciudadanía y la búsqueda de un mundo más justo y humano.<sup>113</sup> El profesor Stephen Roberts ha demostrado, con novedosa argumentación y profundo conocimiento de Unamuno, que fue éste un intelectual moderno pionero. Y en esa estela unamuniana habría que situar la faceta intelectual de J. Jiménez Lozano, por su “profunda seriedad moral”, por ese “buscar respuestas hacia los sucesos que le rodean”, por ese deseo de establecer con los lectores “un diálogo íntimo entre un ser humano individual y otro”, por el vínculo estrecho entre vida y literatura. Quizá por ello se puede decir de él lo que el profesor Roberts ha dicho de Unamuno: “Es posible que su figura haya sido, y todavía siga siéndolo, incómoda para algunos, en particular para aquellos que necesitan del encasillamiento y la clasificación”.<sup>114</sup> Puede que de ahí venga parte del silencio o poco ruido que sobre el periodista y escritor se da en los cenáculos de la cultura española al uso.

José Jiménez Lozano es un hombre culto -y sabio, en el más clásico sentido de la palabra-, con una sensibilidad excepcional para captar la brizna de humano que aún en la más miserable realidad se mueve. Atento, como buen periodista, a los hechos políticos, económicos, sociales, a los sucesos de la aldea global y de su entorno local, se muestra ante todo preocupado por la historia y la intrahistoria, por desentrañar la trama oculta en la que se tejen los hechos, por la significación que tienen, por el devenir existencial y humano que revelan, por la vida de los que son víctimas de

---

<sup>113</sup> Cfr. DELIBES, M., 1989, “Reconocimiento de un gran escritor”, en *El Norte de Castilla*.

<sup>114</sup> ROBERTS, S. G. H., 2007, *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 238 y ss. El autor presenta un recorrido por la vida y la obra de Unamuno desde la perspectiva del intelectual a la búsqueda constante de su papel en la sociedad, consciente de la trascendencia de sus decisiones, en permanente y apasionado diálogo con su público lector. Entre los méritos del libro destaca, en nuestra opinión, el haber descubierto la profunda ligazón entre dos facetas de Unamuno, la de intelectual y la de escritor, facetas que suelen disociarse con frecuencia, como si fueran compartimentos estancos y la personalidad del escritor estuviese por ello escindida. Además, al proponer a Don Miguel de Unamuno como prototipo del intelectual moderno en España, el profesor Roberts da una visión nueva de la historia intelectual de la España del siglo XX. Cabe recordar aquí que Jiménez Lozano ha mostrado de algún modo esa visión “otra” de la vida y la obra unamuniana al comentar su novela *La tía Tula*, que el abulense ve como obra gemela del ensayo *La agonía del cristianismo* y de *San Manuel Bueno, mártir*, e interpreta de modo completamente distinto a como lo ha hecho la crítica más difundida de Unamuno. (“Introducción”, en M. de Unamuno, *La tía Tula*, ed. y notas de J. Jiménez Lozano, Barcelona, Planeta, 1986, pp. IX-XXXVIII).

cualquier forma de opresión o de injusticia. De ahí su visión de la historia como *res nostra*, su insistencia en hablar de los horrores de pasado, pero también de las grandezas:

“De manera que, en nuestra memoria ahora, cuando se invocan gloria y hermosuras, sencillamente respiramos; cuando sufrimiento, sólo nos queda el silencio y el acompañamiento a quienes sufrieron, y el tratar de entender. Y la atención a la lección que comporta para nosotros mismos, desde luego. No tenemos que exorcizar de nuestro viaje unos tales y tan provechosos pensamientos”.<sup>115</sup>

No extrañará si decimos, después de estas líneas, que Jiménez Lozano es un escritor *rara avis* en el *aquí y ahora* de la cultura española, como lo fueron Cervantes y tantos otros en su momento. De Cervantes dice Julián Marías que “no acaba de encajar en el marco de su época”, y Gerald Brenan afirma que era “un liberal natural que vivía en una época en la que se había extinguido toda chispa de liberalismo”.<sup>116</sup> Algo parecido podemos nosotros afirmar de Jiménez Lozano en la segunda década del siglo XXI, que en plena era tecnológica y de la cultura del yo, no puede ni quiere olvidar “que tenemos un alma”, como decía D. Miguel, y le da por recordar historias y “vivires” con alma, por contarlas sin permiso, porque, naturalmente, en ciertos asuntos de la vida, “ni canciller ni nadie”, como sabían y practicaban aquellos otros “familiares” suyos, los de Port-Royal. Y afirma además, de palabra y con los hechos, que el escritor tiene que permanecer en el silencio y el anonimato, y quedar al margen, sin mayor relevancia nominal y social que la de un maestro pintor de frescos románicos o la de un fontanero.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> “Para saber quiénes somos” en VV. AA., 2004, *Itinerarios de Isabel La Católica. 15 rutas de una reina viajera*, Madrid, Acento / Ministerio de Cultura, p. 11.

<sup>116</sup> Cfr. BRENAN, G., 1984, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, p. 216.

<sup>117</sup> Cfr. “Desde mi Port-Royal”, en op. cit., p. 79.



### 3. LAS CONSTELACIONES SIMBÓLICAS DE *MAESTRO HUIDOBRO*

El análisis de *Maestro Huidobro* realizado desde el marco teórico de la Poética del imaginario se ha llevado a cabo de manera exhaustiva, desde la primera hasta la última página de la novela. En cada capítulo se han ido revelando palabras y expresiones de especial densidad semántico-imaginaria, imágenes que en sucesivas ocasiones se han interpretado a la luz de su presencia anterior, y que, a través de los símbolos y los arquetipos a los que remiten, han permitido descubrir las redes asociativas que determinan las constelaciones.

Dado que se ha descrito el proceso investigador en términos generales en el capítulo primero de la tesis, lo concretamos y resumimos aquí brevemente. En el primer periodo de la lectura crítica, la atención se ha centrado en descubrir palabras con resonancia simbólico-imaginaria y anotar las sugerencias, atendiendo al mismo tiempo a su posible relación con otras imágenes. El segundo paso ha consistido en contrastar de nuevo estas sugerencias y asociaciones con la instancia teórica fundamental -decimos de nuevo porque sin el estudio y conocimiento previo de ella no hubiera sido posible la primera lectura crítica-: las estructuras antropológicas del imaginario (esquemas, arquetipos, símbolos y estructuras). En esta segunda fase de estudio, se ha acudido al universo literario de José Jiménez Lozano. Ello ha permitido confirmar o validar algunos valores simbólicos, deshacer la posible ambigüedad de otros, y, lo que es muy importante, establecer los símbolos autónomos o marcas imaginarias específicas del autor.

El análisis minucioso ha resultado imprescindible como primer paso metodológico, ya que las estructuras antropológicas del imaginario y la semántica imaginaria global de la novela se revelan únicamente después de haber profundizado en el valor de cada elemento concreto y en sus relaciones con los demás. Observando cada detalle, tras la visión particular y pormenorizada, emergen las constelaciones simbólicas que estructuran el relato en su conjunto.

De entre los posibles modos de exposición del contenido, se ha optado por el eje de las constelaciones: la muerte y sus antítesis, los tesoros de la intimidad, la candela y

el paraíso. Se trata de una espiral que se abre con el análisis de dos capítulos, “La casa” y “El árbol”, un primer epígrafe titulado “*Imago mundi* para comenzar”, dado que revela, ya desde el inicio, la visión del mundo y del hombre de *Maestro Huidobro*. Este comienzo tiene, además, un doble objetivo: mostrar que cada capítulo de la novela, considerado de manera autónoma, tiene su propia coherencia simbólica, y ofrecer dos ejemplos de cómo se ha realizado el análisis previo a la determinación de las constelaciones. Le siguen los apartados dedicados a cada constelación que, en el caso de “El paraíso”, contiene varios subapartados, dado que es la constelación más extensa y comprensiva de la novela. El capítulo se cierra con el epígrafe “El imaginario antropológico de Maestro Huidobro a partir del universo literario de José Jiménez Lozano”, en el que se presenta un resumen conclusivo y una interpretación de los aspectos más relevantes del imaginario de la novela, deducidos del análisis previo de sus constelaciones.

Una presentación del contenido siguiendo exactamente el orden lineal del texto, por capítulos, ofrecería al lector la posibilidad de sorprenderse ante la evidencia de un descubrimiento inesperado, de ir ampliando a modo de círculos concéntricos, según la propia composición narrativa, la comprensión de un símbolo. Sin embargo, le hubiera dificultado algo que consideramos más importante: percibir el entramado asociativo de imágenes, símbolos y arquetipos, y comprobar así la coherencia interna de las constelaciones. La lógica de la redundancia, principio fundamental de composición del imaginario, no es identificable a priori, es en el hilo del relato donde se descubren las relaciones simbólicas que lo constituyen.<sup>118</sup> En la exposición de las constelaciones, se integran símbolos de distintos capítulos y de las dos partes de la novela, aunque en muchas ocasiones se ha seguido también el orden del texto para facilitar la comprensión de esa “lógica imaginaria”.

---

<sup>118</sup> Es interesante observar cómo este principio de redundancia fluye de una lógica del imaginario compartida por estudios índole científica de lo más diverso. Algunos ejemplos de la física y de las teorías matemáticas o biológicas son mencionados por G. Durand en sus escritos sobre el denominado “Nuevo espíritu científico”, el cambio epistemológico surgido en las últimas décadas gracias a la rehabilitación del símbolo y a la toma en consideración de las funciones de la imaginación simbólica. Cfr. *Ciencia del hombre y tradición. “El nuevo espíritu antropológico”*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 259-282.

Como se anunciaba en el capítulo 1 de la tesis, el discurso incluirá la explicación de los términos teórico-críticos que sea preciso aclarar por su relevancia o frecuencia en el estudio de la novela, o por la novedad que puedan presentar en la aplicación de la Poética del Imaginario a la narrativa. Cuando la claridad expositiva así lo requiera, dichas cuestiones se explicarán en nota al pie; en los demás casos, se incluyen en el cuerpo del texto.

La novela narra la vida de Maestro Huidobro, desde su genealogía y nacimiento hasta su muerte. El primer capítulo “Maestro Huidobro en la UVI” y el último “Memoria”, distan entre sí sólo unos días, el tiempo que transcurre entre la llegada al hospital y la muerte del personaje. Es el *tiempo de la enunciación*, suficiente para que tres de sus discípulos (“Bea, Cosme y yo”) puedan investigar y contar la vida de Maestro Huidobro. Sus orígenes, nacimiento, infancia y adolescencia ocupan la primera parte de la novela; la segunda, relata, con varias elipsis temporales y resúmenes, la edad adulta de Maestro Huidobro.<sup>119</sup> Estas dos partes diferenciadas por la naturaleza evolutiva de la vida tienen su pertinencia desde el punto de vista simbólico porque, en la segunda, hay símbolos de la primera que permanecen -todos los del paraíso de la infancia- y otros que surgen nuevos -la dama-. Pero son las mismas constelaciones de la infancia y adolescencia las que se expresan en la vida adulta de Maestro Huidobro. Por tanto, hay un nexo simbólico que une las dos partes.

La novela se compone de veintisiete capítulos (están titulados pero no numerados en el texto). Casi todos pueden agruparse por su temática de tres en tres, de manera que se observan cinco series triádicas en la primera parte. Enumeramos los capítulos de la misma -los que forman agrupación triádica se escriben en cursiva-: Maestro Huidobro en la UVI; *El pueblo*, *La casa*, *El árbol*; *El niño*, *Los malandrines de Idro*,

---

<sup>119</sup> Dado que el narrador no puede contar todo, como se supone que sucede en la realidad, elige los motivos más adecuados, más significantes, los mejores para manifestar lo que pretende. Una buena parte de los posibles motivos que entrarían coherentemente en la historia, no aparecen en el argumento, porque el tiempo y el espacio textual han de ser necesariamente reducidos. Cfr. BOVES NAVES, M.C., 1993, “Tiempo y espacio: el *cronotopo*”, en *La novela*, Madrid, Síntesis, p. 167. El narrador de *Maestro Huidobro* ha seleccionado motivos en orden a una coherencia simbólica del relato; la elipsis y el resumen facilitan dicha coherencia, como ocurre, por ejemplo, en el capítulo “Idro por el mundo”. Sobre las técnicas que suelen regular el ritmo narrativo, entre las que se encuentran *elipsis* y *resumen*, cfr. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., 1996, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, pp. 178-186.

*La excursión a la granja; El trajinero, El segundo vecino, Las coronelas; La máquina; Idro en el colegio, El emperador Barbarroja, Matanzas; Documentos.*

“El pueblo”, “La casa” y “El árbol” forman una unidad en torno a los orígenes y ascendencia del personaje. El relato de la vida de Maestro Huidobro comienza con estos tres capítulos.

“El niño”, “Los malandrines de Idro” y “La excursión a la granja” relatan el nacimiento, la infancia y la primera adolescencia de Idro: las enfermedades, la escuela, las maldades, los juegos, una excursión inolvidable. (Idro es el nombre que recibe el personaje en esta etapa de su vida).

“El trajinero”, “El segundo vecino” y “Las coronelas” son los tres vecinos de las casas próximas a la de los padres de Idro, que será la suya. Con los tres mantiene el niño una relación de convivencia y amistad que le dejará honda huella.

“Idro en el colegio”, “El emperador Barbarroja” y “Matanzas” cuentan su primera experiencia de estar interno en un colegio: viaje, estancia y regreso.

“Maestro Huidobro en la UVI”, “La máquina” y “Documentos”, a pesar de estar separados en el texto, pueden considerarse una quinta tríada en torno al *pacto narrativo*. En ellos aparecen los tres narradores de la vida de Maestro Huidobro. Gracias al primer capítulo, sabemos que son del mismo pueblo que él y que han sido discípulos suyos. Pero su presencia explícita en la historia no es el único aspecto en común de estos tres capítulos, gracias a ellos conocemos también las fuentes documentales del relato.

Se enumeran a continuación los capítulos de la segunda parte, donde encontramos dos agrupaciones triádicas: Una guerra que hubo; El estraperlo, Idro por el mundo; *De cómo Maestro Huidobro volvió al pueblo, El equipaje de Maestro Huidobro, De cómo abrió una escuela*; La capilla Sixtina; *El viaje, La posada, El regreso*; Las tercianas; Memoria.

“De cómo Maestro Huidobro volvió al pueblo”, “El equipaje de Maestro Huidobro” y “De cómo Maestro Huidobro abrió una escuela” relatan la vuelta al pueblo y la

nueva vida del protagonista tras sus viajes por el mundo: su dedicación al estudio y la escuela o singular “academia de conversaciones para niños” que abrió en su casa.

“El viaje”, “La posada” y “El regreso” cuentan el viaje que Maestro Huidobro emprende en busca del lugar en el que había estado de excursión siendo niño, con todos los pormenores: viaje, estancia y regreso.

Los capítulos que están separados tienen su unidad argumental y temática y no pueden ser agrupados en tríada. Ahora bien, el número tres marca buena parte de las relaciones simbólico-imaginarias de la novela: tres son los capítulos en los que se hace descripción del paraíso; tres, los viajes o salidas que el protagonista realizará en su busca; tres, los capítulos que giran en torno a la muerte, de los que curiosamente se excluye, desde el punto de vista poético-imaginario, el capítulo en el que muere el protagonista; tres, los encuentros de Maestro Huidobro con la dama; etc.

No parece casual ni meramente cuantitativa esta estructura, siendo el tres un símbolo de la síntesis biológica y espiritual; y el veintisiete (tres veces tres veces tres), número total de capítulos de la novela, un número cuya importancia ha sido subrayada por antropólogos, mitólogos e historiadores de las religiones. En la arquetipología del imaginario el tres está unido al ciclo lunar.<sup>120</sup> La luna es la primera medida del tiempo, el fenómeno natural que por sus fases marcadas y su ritmo regular simboliza el carácter rítmico del tiempo, la repetición temporal. El simbolismo lunar es sintético y dramático, no escamotea nunca la tiniebla y la muerte pero mantiene un optimismo, pues la muerte lunar nunca es definitiva. Lejos de interpretar prematuramente el significado que el tres pueda tener en la novela, sí

---

<sup>120</sup> Gilbert Durand afirma que la aritmología y la cifra no escapan al semantismo simbólico, no son únicamente “pureza aritmética”. La luna tiene siempre un papel fundamental en la formación de la tríada: “La luna sugiere siempre un proceso de repetición, y gracias a ella y a los cultos lunares se ha dado un espacio tan grande a la aritmología en la historia de las religiones y de los mitos. Puede decirse que la luna es la madre del plural”. (DURAND, G., 1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 272). El siete simboliza un orden completo, periodo, ciclo. Está compuesto por la unión del ternario y el cuaternario, por lo que se puede relacionar con las fases de la luna (también  $7 \times 4 = 28$  días del mes lunar). En cuanto al número 27, la modalidad simbólica de “asociación” lo explica estableciendo que el número de la derecha expresa el resultado de la acción del anterior; así 27 expresaría la reducción de un conflicto (dos) a un orden completo, periodo o ciclo. Cfr. voz “números” en CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 334 y ss.

apuntamos que su estructura triádica resultaría coherente con el predominio de las estructuras sintéticas del imaginario. La última página -el final- es una apertura, una invitación al viaje tomando como guía el croquis de Maestro Huidobro. El capítulo veintisiete, en el que muere el protagonista, tiene ese mismo carácter de invitación y envío, y se titula “Memoria”, palabra que lleva implícita la duración en el tiempo. En principio, todo apunta hacia la síntesis en su doble vertiente de pasado y futuro, con predominio de la estructuración dinámica de progreso.

### **3.1. *Imago mundi* para comenzar: ‘La casa’ y ‘El árbol’**

#### **3.1.1. La casa de Maestro Huidobro: paraíso de intimidad y llama de esperanza**

El capítulo “La casa” -lo decíamos arriba- forma una tríada con el anterior, titulado “El pueblo”, y el siguiente, “El árbol”; unidad en torno a los orígenes del personaje, cuya clave de lectura nos la ha ofrecido el narrador en el capítulo primero de la novela, cuando dice que su investigación sobre la vida de Maestro Huidobro había de comenzar “desde el principio” o “desde antes del principio” (MH:11). Todo empieza varios siglos atrás, cuando los primeros pobladores fundaron Alopeka, el pueblo de Maestro Huidobro y de sus antepasados. Uno de ellos, el hidalgo indiano don Martín de Huidobro, era el que había construido la casa.<sup>121</sup> La genealogía de Maestro Huidobro se describe en el capítulo “El árbol”, cuyo título designa exactamente el árbol genealógico de Maestro que estaba pintado en la pared de la casa que daba al huerto. “La casa” se encuentra en el centro de la tríada, como nexo de unión entre los orígenes ancestrales del personaje y su ascendencia directa. He aquí la primera revelación elocuente del imaginario antropológico de la novela: la vida de Maestro Huidobro se inserta en la historia, hunde sus raíces en el tiempo (el árbol) y en el

---

<sup>121</sup> Tres fueron los hidalgos indianos de Alopeka que, a su regreso de las Indias Occidentales, construyeron en el pueblo su palacio o casona. El narrador aclara que el de don Martín de Huidobro era “no muy grande, porque era el que había traído menos oro, o casi nada, porque era hombre de mucha misericordia y no había consentido que los inditos americanos se agotasen y muriesen por sacárselo de las minas” (MH:16).

espacio (el pueblo). La inserción de la vida del protagonista en la historia es la primera respuesta antropológica que se observa en Maestro Huidobro.

La casa no es únicamente un paraíso de intimidad abierto a la esperanza porque así lo revela el análisis detallado de sus imágenes, como vamos a comprobar enseguida. Es un espacio que “ensancha el tiempo hacia atrás”, que sostiene la memoria del personaje, la memoria de aquellos que en otro tiempo la habitaron. “Esta era toda la casa que Maestro Huidobro heredó de sus antepasados” (MH:12), concluye el narrador cuando termina de describirla. Esta sencilla frase encierra un caudal de significación imaginaria, pero antes de que el narrador lo recordase, la casa ya era un símbolo cíclico-mesiánico del régimen nocturno de la imagen. Porque revela claramente una estructura sintética de la imaginación: la estructura de historización. Unir es el esquema verbal del simbolismo cíclico-mesiánico. ¿Unir qué? Las dos vertientes o esquemas verbales de la imaginación que conducen directamente a la esperanza: volver-recontar y madurar-progresar. El relato de la vida de Maestro Huidobro comienza con un pasado, un “hacia atrás”, para, desde él, relatar el acontecimiento central: el viaje al paraíso.

Centrándonos en el análisis de las imágenes y símbolos del capítulo, lo primero que llama la atención es el título: la palabra casa designa un arquetipo, es mención léxica directa del símbolo arquetípico.<sup>122</sup> Para la imaginación simbólica la casa es un ser vivo, duplica la personalidad de quien la habita. La observación sociológica o psicológica ve en la casa elementos valiosos de diagnóstico porque refleja de algún modo la configuración mental y psíquica, incluso el cuerpo material.<sup>123</sup> La casa revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar propia del

---

<sup>122</sup> Como se explicó en “La gramática del imaginario” (cfr. cap. 1, p. 23), A. García Berrio habla de mención directa del impulso imaginario. Empleamos esta terminología analítica, pero hacemos notar la diferencia que procede de su adecuación al género narrativo: hablaremos de mención directa del símbolo o del arquetipo, y no del impulso, porque el material verbal de la novela presenta designación precisa de arquetipos y símbolos a partir de los cuales llegamos al esquema o gesto (postural, digestivo, copulativo) que los genera. La naturaleza del género poético explica el hecho de que la poesía presente mención directa precisa del impulso (pasión, sentimiento, pulsión, gesto).

<sup>123</sup> Cfr. voz “casa” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 127.

hombre; es nuestro “rincón del mundo”.<sup>124</sup> El trayecto antropológico del que surge la casa como símbolo arquetípico nos permite comprobar que el esquema o gesto que lo sustenta es el digestivo-alimentario. La casa es siempre morada, y sus valores remiten a los esquemas del descenso, de la inversión, de la penetración, esquemas que generan todos los arquetipos de la intimidad. Por más que en ella existan escaleras, sótanos y desvanes, nunca está marcada por los esquemas ascensionales de la antítesis diurna. “La casa nunca es, para el sueño, muralla, fachada o pináculo, menos aún *building*, sino morada; sólo para la estética arquitectónica, se pervierte en alineamientos de muros y en torre de Babel”, afirma Gilbert Durand.<sup>125</sup>

La casa de nuestro protagonista revela los valores de la casa primordial, símbolo de la constelación arquetípica de la intimidad, y los valores del árbol-fuego, símbolo de la constelación arquetípica del progreso mesiánico, ambos del régimen nocturno de la imagen. El orden de aparición de los símbolos en el texto es al mismo tiempo un orden de los distintos contenidos semánticos del símbolo arquetípico, pues todos están presentes: la casa como símbolo del paraíso inicial, la casa como morada íntima, la casa como símbolo antropomórfico, feminizada y maternal, y la casa como centro-eje del mundo.

El capítulo comienza: “Maestro Huidobro era...”. Son varios los *rasgos de ser* del personaje que conocemos precisamente aquí, en su casa: <sup>126</sup>

“Maestro Huidobro era muy trasnochador y medidor del tiempo por las noches. Tenía diez relojes y muchos mapas y planos del firmamento, y conocía las estrellas principales y su camino hora tras hora. Por su palidez o la de la luna, sabía con certeza cuándo estaba ya esperando la mañana, mucho antes que los gallos; y

---

<sup>124</sup> Cfr. BACHELARD, G., 1998, “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”, en *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de cultura Económica, p. 34. En la misma página, el autor afirma que “las imágenes de la casa pueden revelar cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con las dialécticas de la vida”.

<sup>125</sup> *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 233.

<sup>126</sup> El concepto *rasgo de ser* procede de la semiología de la novela, que establece como signos de definición y estudio del personaje novelesco los *signos de ser*, los *signos de acción* y los *signos de relación*. Cfr. BOVES NAVES, M. C., *La novela*, op. cit., pp.159 y ss. La palabra rasgo en lugar de signo se debe a la adecuación de los términos a la Poética del Imaginario, según se explica en el capítulo 4 de la tesis.



entonces él hacía un «quiquiriquí», para alertarlos, si se habían descuidado” (MH:19).

Los rasgos de ser, trasnochador y medidor del tiempo por las noches, tienen clara resonancia imaginaria: la tendencia a dominar el tiempo mediante la espacialización y la medida. La palabra luna es mención directa de un arquetipo sustantivo de la constelación astrobiológica del régimen nocturno. Los relojes, mapas y planos del firmamento, las estrellas y la luna son imágenes de dicha constelación en el texto. La reducción del tiempo a un espacio cualitativo es compartida por el reloj y por los mapas y planos del firmamento, que representan espacialmente los astros. La sucesión de contrarios noche-día propia del simbolismo lunar tiene expresión lingüística en el cambio de los astros: “por su palidez o la de la luna”. En este contexto, la noche no es un rostro del tiempo sino un símbolo de la intimidad: noche eufemizada por la contemplación atenta de los astros que tanto gustaba a Maestro Huidobro. Con sus relojes, mapas y planos del firmamento, contemplando la luna y las estrellas, convierte la noche en tiempo habitable y habitado, tiempo de vigilia. A pesar de lo cual, como todos los símbolos en su inversión, la noche eufemizada conserva algo de su temible oscuridad, necesita ser vigilada, cosa que los gallos no hacían bien:

“No los tenía por muy buenos vigilantes de la noche, sino por alborotadores o publicadores de noticias, en cuanto ellos se despertaban porque ya entraba la luz en el gallinero, y a Maestro Huidobro le desazonaban, aunque ya estuviese acostado en su cama de los tres colchones, en la habitación de más adentro” (MH:19).

Este pasar la noche en vela y estar dormido ya de día no deja de ser expresivo de su inclinación a la intimidad cálida y a la eufemización nocturna, más que a los valores diurnos de la antítesis polémica.

La descripción de la casa comienza con una imagen del paraíso inicial:

“La casa tenía una hilera de habitaciones, una detrás de otra, y *las de más adentro* eran dos estancias: la de leer y donde dormía Maestro Huidobro. *Había que dar muchas vueltas* en la casa hasta llegar a ellas” (MH:19).<sup>127</sup>

El arquetipo de la caverna-casa subyace en todas estas imágenes del paraíso inicial. Explicamos en qué consiste este arquetipo. Los primeros símbolos arquetípicos de la intimidad son el vientre materno y el sepulcro. El isomorfismo de estos dos símbolos es el que invita a un estudio sistemático de los continentes (*del regazo a la copa*, han observado los psicoanalistas). El conjunto caverna-casa es el primero que sale al paso en el análisis de los continentes. Resulta un tanto difícil comprender que la caverna pueda tener ese simbolismo de matriz universal, de cavidad geográfica perfecta, de cavidad arquetipo, que sea un símbolo de la intimidad, un refugio, un símbolo del paraíso inicial, en suma. Nuestra conciencia ha de esforzarse un poco para invertir o exorcizar las tinieblas que suscita en principio la caverna.<sup>128</sup> La valorización positiva de la caverna, este simbolismo que hace de ella un lugar donde la tiniebla nocturna puede invertirse es el que nos permite decir que la casa es un laberinto tranquilizador, amado, que hay una feminización de la casa. Pues bien, este simbolismo primordial de la casa como gruta, laberinto, refugio, símbolo del paraíso inicial, está perfectamente expresado en la descripción transcrita, donde se pone de relieve que había una hilera de habitaciones y, además, que “había que dar muchas vueltas en la casa hasta llegar a ellas”. La expresión “dar vueltas” responde al esquema verbal del simbolismo de intimidad invirtiente: descender, entrar en lo oculto y profundo, penetrar. Se trata de una mención indirecta del símbolo casa-laberinto. La adecuación morfosintáctica al sentido simbólico es perfecta: una perífrasis verbal para indicar un laberinto: “había que dar”; una palabra que designa el atributo principal de la caverna-casa: “vueltas”, sobredeterminada por el indefinido “muchas”. En la gramática del imaginario, el determinante indefinido define bien de la manera que es definible un símbolo, no por la cantidad exacta, numérica, sino por la repetición que

---

<sup>127</sup> La cursiva de los textos de *Maestro Huidobro* es nuestra. Con ella pretendemos evidenciar las imágenes que se analizan inmediatamente después de la cita.

<sup>128</sup> Esa voluntad de inversión puede venir del mismo trauma del nacimiento por el que el hombre buscaría un sustituto del vientre cavernoso como refugio del mundo del peligro. Sobre el trauma del nacimiento, cfr. RANK, O., 1992, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós.

lleva implícita; se trata de un clasema. El pronombre personal femenino plural “ellas” se refiere a las dos habitaciones que estaban “más adentro”. La antropología imaginaria llama a este lugar aún más íntimo dentro de la intimidad de la casa, el *rincón*, cámara secreta y última, cuya presencia vendría a confirmar el simbolismo descrito.<sup>129</sup> En la casa de Maestro Huidobro los rincones eran la habitación de leer y la de dormir -la primera pronto revelará su valor simbólico-.<sup>130</sup>

El segundo aspecto del simbolismo de la casa es el de su antropomorfización. La casa como microcosmos donde cada habitación o espacio está dotado de este antropomorfismo, gracias a su disposición o a los elementos que contiene. El arquetipo del continente-contenido sostiene este simbolismo. Nos sale al paso en la imagen del cántaro, en un texto que es continuación del anterior:

“Lo primero que había en ésta era un zaguán o gran portal. Era enorme. El piso, de baldosa roja, y las paredes blancas, y en ellas unos cobres. Bajo éstos y unos platos de Talavera había a un lado una mesa, y frente a ella, adosada al otro muro, una cantarera con los *cántaros rojos hasta donde rezumaba el agua*” (MH:19).

La imagen del cántaro rojo rezumando agua sugiere oquedad, cavidad, feminización. El Diccionario de la Real Academia lo define como ‘vasija grande de barro o metal, angosta de boca, ancha por la barriga y estrecha por el pie y por lo común con una o dos asas’, y también como ‘líquido que cabe en un cántaro’.<sup>131</sup> Su simbolismo está contenido en el significado denotativo: es continente y contenido -vasija y líquido-; es cavidad -tiene boca y barriga-. Es frecuente que los fenómenos semánticos y de creación léxica confirmen los universales antropológicos. En el cántaro, observamos la contigüidad como principio de creación léxica, lo que lleva a la confirmación de

---

<sup>129</sup> G. Bachelard dedica el capítulo VI de *La poética del espacio* a los rincones: “...el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. [...] La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. [...] En ese rincón se medita sobre la vida y la muerte”. (*La poética del espacio*, op. cit., p. 172).

<sup>130</sup> El rincón o habitación de más adentro de la casa es una estancia habitual en las novelas de Jiménez Lozano, y también en sus cuentos: “Comenzaron a hablar en voz baja de las cosas que habían sucedido, y de otras muchas, y comieron y se acostaron juntos en la habitación de más adentro de la casa” (“La concubina”, en *Un dedo en los labios*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 18).

<sup>131</sup> En adelante, se citarán las definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición. Cuando el diccionario empleado sea otro, se citará siempre.

que el arquetipo del continente es en realidad arquetipo del continente-contenido, y de que, en la imaginación simbólica, el sentido pasivo-activo es reversible. Todo ello se deduce de una cuestión filológico-semántica, de las dos acepciones de la palabra cántaro señaladas. Del continente al contenido no hay más que un paso.<sup>132</sup>

El cántaro rezuma, respira, y su rezumar es como la respiración del ser vivo. Además, está hecho de barro, que es agua y tierra, por lo que guarda la memoria de la naturaleza primordial. Igual que en la prima unión de tierra-agua, el agua-contenido impregna el cántaro-continente y éste toma color rojo. (Las estructuras del imaginario en las que se sostiene la simbología de la intimidad se llaman místicas porque son de unión).<sup>133</sup> El valor simbólico de intimidad, la feminización del cántaro, y ese imaginario de la materia como memoria de la vida primigenia se revelan en tres poemas de Jiménez Lozano que merece la pena comentar como confirmación del análisis: “El cántaro”, “Cántaro” y “Teula”. Escuchemos el poema “El cántaro”:

“Si no has visto un cántaro vacío,  
rojo, terroso, seco, áspero,  
no sabrás qué es un alma  
en su solemne soledad de barro  
hueco.  
Y, si no has visto un alma derramada,  
no sabrás qué es un cántaro,  
su sonora soledad si lo golpeas  
y retumba su nada.  
Como el alma”.<sup>134</sup>

El cántaro vacío revela la “solemne soledad” de un alma, un alma derramada revela la “sonora soledad” de un cántaro. Al cántaro vacío le falta el agua-alma que es su contenido, al alma-agua derramada le falta el cántaro que es su continente. La

---

<sup>132</sup> La metonimia, que opera mediante el mecanismo de la contigüidad, suele estar implicada en el simbolismo de intimidad, en los arquetipos del continente-contenido y sus imágenes textuales.

<sup>133</sup> El significado de la palabra místicas que G. Durand atribuye a las estructuras que acogen los símbolos de inversión e intimidad, denota voluntad de unión y cierto gusto por la intimidad. No se refiere a las acepciones habituales del adjetivo místico, perteneciente a la mística o persona espiritual.

<sup>134</sup> *Elegías menores*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 192.

imaginación se duele de esa separación continente-contenido, es entonces cuando “suenan” el misterio de la materia, y adviene la esperanza. ¿De dónde? ¿Por qué? ¿Qué símbolos la levantan, qué arquetipo? El barro hueco tiene memoria de su agua y suena, se oye, se escucha su solemne soledad: de ella brota la esperanza. El alma derramada tiene su “nada” y ésta también suena como el cántaro, se oye, se escucha su sonora soledad: en ella vive la esperanza. La soledad solemne y sonora es símbolo de esperanza precisamente porque suena, es el arquetipo de la música -arquetipo sublimado de la constelación del fuego- el que conduce la imaginación hacia la esperanza. La materia *animizada* está siendo soporte de esperanza.<sup>135</sup>

El arquetipo de la música se revela también en “Cántaro” mediante la imagen del mismo y el sonido del silencio, que se apoya en la *animización* de la materia: la vida-respiración del cántaro-barro:

“Pon el cántaro en el suelo,  
mira rezumar el agua  
como un rubor de barro, escucha  
el silencio de su boca.  
Tal prodigio”.<sup>136</sup>

En el siguiente poema, “Teula”, el cántaro guarda “recuerdo de rocío, de palabras de niño”, es materia vieja y recién estrenada al mismo tiempo, porque conserva la vida primera. La memoria lo es “de una pobreza inmensa”, del dolor y de la muerte (amargor, desolación y sed), pero hay consuelo en el pequeño fragmento de cántaro por estar animizado. La dramatización de contrarios muerte-vida, alegría primigenia-dolor, donde los contrarios coexisten, sostiene el símbolo; remite al arquetipo de la cruz, que forma parte de la misma constelación que el fuego y la música, por lo que, aquí también, el cántaro es símbolo de esperanza:

“Fue examinado estrictamente

---

<sup>135</sup> La *animización* es una estructura de representación simbólico-imaginaria que se ha revelado en el curso de la investigación como específica de *Maestro Huidobro*. Se explica el concepto en “Los tesoros de la intimidad” (cfr. epígrafe 3.3, p. 205).

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 191.

aquel barro cocido, por si era  
 fragmento de una antigua carta  
 de Ur o Mari,  
 resto de un ánfora, una teula  
 del palacio del César.  
 Pero era algo mucho más precioso,  
 el resto de un pequeño cántaro.  
 Había contenido agua, aún mostraba  
 recuerdo de rocío, y palabras  
 a su boca dichas por un niño;  
 y, sobre todo, la solemne memoria  
 de una pobreza inmensa.  
 Los labios que ahí bebieron  
 tuvieron amargor, desolación, sed como nosotros.  
 ¡Póngase en una vitrina sobe terciopelo!  
 ¡Quizás todavía pueda consolarnos!”.<sup>137</sup>

En el universo literario de José Jiménez Lozano, el cántaro es un símbolo de esperanza que ha dado lugar a las más bellas imágenes, e incluso a peripecias vitales de ciertos personajes que “rezuman” esperanza. Es el caso de Aurelia Agripina en *Un pintor de Alejandría*. “En busca del cántaro roto”, uno de los primeros capítulos de la novela, cuenta cómo Aurelia Agripina parte en busca de un fragmento de su cántaro roto, que le había sido robado, y que llevaba grabada una inscripción que había mandado hacer “un amor antiguo de ella, que se había ido consumiendo de melancolía y sólo bebía agua de ese cántaro”.<sup>138</sup> Las diversas imágenes del cántaro que surgen durante el recorrido de Aurelia Agripina lo configuran como un símbolo de esperanza y de vida, un símbolo rico desde el punto de vista de la antropología imaginaria; complejo y lleno de matices por su trasfondo cultural. El cántaro guarda la memoria de los seres queridos ausentes;<sup>139</sup> consuela y acompaña; hace presente al

---

<sup>137</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>138</sup> *Un pintor de Alejandría*, op. cit., p. 59.

<sup>139</sup> Jiménez Lozano ha hablado con frecuencia de la costumbre judía de derramar agua cuando alguien muere: “Un día de 1492, por ejemplo, un judeo-converso de Berlanga, que era zapatero y al que apodaban «El Elado», y su mujer Mari Sánchez fueron acusados de que, en la ocasión de la muerte de

amado; su agua ofrece vida (“Y, bebiendo del agua de los cántaros escritos, las mismas amarguras de la noche se disipaban”),<sup>140</sup> y vida inagotable, como el agua que Jesús prometiera a la Samaritana (“que era una hermosa y buena mujer, que había sacado agua del pozo y luego Jesús la prometió otra agua para la sed del mundo”).<sup>141</sup>

En la casa de Maestro Huidobro había unos cántaros en su cantarera, nada más entrar, en el portal. Rojos, rezumando agua. Vida en sus trazos primigenios: agua y tierra en el barro; memoria de dolores y pasiones: rojos. Había invitación a la intimidad más íntima, memoria y consuelo. Si la imagen del cántaro se repitiera en la novela, la incluiríamos sin dudarla en la constelación de la candela, junto a ésta, al espejo, a la sombra de árbol y a los otros símbolos de esperanza de la misma constelación.

Inmediatamente después del zaguán y los cántaros, la descripción se detiene en la puerta de la calle:

“Cuando se abría la puerta de la calle, que *era de dos hojas*, una encima de otra, el *ruido* que hacían sus *cerrojos y cadenas resonaba allí como un fragor*, y el taconeo de unos *zapatos tintineaba dulcemente*” (MH:20).

La puerta es imagen simbólica, determinada por su morfología y expresada en un complemento -atributo para la imaginación simbólica-. La forma de la puerta, de dos hojas, es la que nos lleva sin sentir a la memoria de la materia, como los cántaros.

---

una de sus hijas, siendo moza, habían derramado agua de los cántaros al fallecer la muchacha y mientras el dolor ahogaba su pecho. [...] Es decir, que en la intimidad de su morada seguían cumpliendo con la ley mosaica y esperaban la intervención de lo Alto en los asuntos humanos. Que su memoria nos acompañe ahora por estos soportales y por la pequeña judería...” (*Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 26).

<sup>140</sup> *Un pintor de Alejandría*, op. cit., p. 58.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 60. Le hemos preguntado a Jiménez Lozano qué significa para él la costumbre judía de derramar agua y qué simboliza el cántaro. Ésta ha sido su respuesta: “En Samuel II, 14, 14, se dice: «En verdad, nosotros morimos sin remedio y somos ya como agua derramada en tierra, que no se puede recoger». Es una expresión poética magnífica de nuestro destino, que luego en el judaísmo se convierte en la primera expresión de luto y de resignación, vertiendo el agua de los cántaros de la casa apenas muere alguien de ella. Y el hecho se encuentra muchas veces en los documentos inquisitoriales en los que los denunciantes ven a unas mujeres que hacen tal cosa y de ahí deducen que son falsos conversos. Lo que no siempre es cierto. El simbolismo del agua vertida es tan hermoso que puede ser sentido igualmente por un judío verdaderamente convertido, como ocurría con la repugnancia que tenía a ciertos alimentos porque eran generaciones detrás de ellos los que habían tenido esa repugnancia”. (Comunicación personal con el escritor. Correo electrónico, 20 de marzo de 2012).

Hojas de árbol, hojas de papel, hojas de libro...; está en el trayecto simbólico hacia el arquetipo del árbol. También son imágenes las palabras cerrojos y cadenas, que refuerzan el simbolismo de intimidad de la casa. “Las cerraduras y las llaves refuerzan aún más la intimidad y el secreto de estas moradas superlativas”.<sup>142</sup> De nuevo, el campo semántico del sonido adquiere valor de imagen: ruido, resonancia, fragor, taconeo de unos zapatos, tintineo dulce. Quizá las cadenas no están del todo desprovistas de ese simbolismo que las une a los lazos, y que simboliza las ataduras del tiempo y de la muerte, porque el ruido que producían resonaba como fragor o ruido estruendoso; en cualquier caso, el sentido negativo está invertido por el eufemismo que constituye la *melodía* en relación al *ruido*. ¿Por qué? El tintineo dulce de los zapatos no es ruido diurno sino melodía nocturna, una melodía que exorciza y rehabilita la sustancia misma del tiempo. Es el dulce tintinear de unos zapatos el que inclina, levemente, a la esperanza (de fondo el arquetipo de la música) y sostiene la intimidad porque es melodioso. En uno de los relatos que componen la novela de Jiménez Lozano *El mudejarillo*, observamos un contraste semejante entre ruido diurno y melodía nocturna, entre el ruido de armas y voces de la calle donde vivían el protagonista y su madre Catalina, y el sonido rítmico del telar con el que ésta y su nuera trabajaban:

“En la calle, allí, en la calle de Cantiveros, a la izquierda según se va a este pueblo y pared con pared del monasterio de la madre de Dios, tenían el telarcillo y, sobre todo en las mañanas de invierno, de esas en que levanta la niebla y queda un día soleado y con un aire como azulenco y que son tan silenciosas que hasta se oyen las pisadas de los que pasan por la calle, como en las noches de hielo, se sentía el telarcillo: trac-trac-trac, trac-trac-trac; y los vecinos o los que iban por allí decían:

—Desde que amanece Dios está ahí dándole la Catalina.

Pero otros días había más agitación en la calle, porque, es un suponer, vivía allí un hombre de armas que se llamaba Juan Arias, el mozo, y muchas veces le iban a llamar y había algo de algarabía y ruido de metales, porque estos hombres de milicia

---

<sup>142</sup> DURAND, G., op. cit., p. 232.



y armas siempre son ruidosos y metálicos, y también voceones y absolutos, cuando mandan, para que les obedezcan mejor”.<sup>143</sup>

El sonido onomatopéyico del telarcillo “se sentía”, como se siente una música, un sonido casi imperceptible, una voz al oído. Es un sonido repetitivo y fuerte por el ritmo entrecortado que crea. Sin embargo, no es ruido para la imaginación, es melodía que acompaña el telar, que es a la vez una imagen del simbolismo cíclico. En cambio, el ruido de metales y la voz de hombres voceones son ruidos claramente diurnos. En este texto de *El mudejarillo*, la antífrasis nocturna está asociada al arquetipo del simbolismo cíclico lunar manifestado en la imagen de la mujer, una presencia que en la casa de Maestro Huidobro sólo se intuye en el dulce tintinear de los zapatos.

La descripción de la casa continúa así:

“Al fondo del portal comenzaba un pasillo estrecho, que *iba zigzagueando* como en los *laberintos*, dejaba a uno y otro lado puertas de estancias, y daba a una escalera que subía al primer piso donde estaban las alcobas, los roperos y las habitaciones silenciosas, mientras en el piso bajo se hallaban la cocina, las despensas y, a mano derecha según se entraba una salita pequeña y, más adentro, la sala de recibir más gente, que era muy grande, la mayor de las habitaciones de la casa juntamente con la cocina, porque los otros cuartos o *estancias eran como de conventillo*” (MH:20).

Ya hemos señalado el significado del laberinto y cómo tal disposición lleva directamente al simbolismo de intimidad primordial y feminización. La confirmación de tal análisis se obtiene aquí por la mención léxica directa del arquetipo en la palabra laberinto y el verbo zigzaguear, que no dejan lugar a duda sobre el simbolismo de la casa en relación con la gruta, caverna, laberinto -laberinto tranquilizador y amado, como decíamos-. Prestemos atención al plural, al número de habitaciones: alcobas, roperos, habitaciones silenciosas, despensas, cuartos o estancias. El ser una casa de muchas habitaciones o estancias, repetidas y casi todas pequeñas -“como de conventillo”- refuerza el simbolismo de intimidad porque la

---

<sup>143</sup> *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 25. La cursiva es mía.

reduplicación y la miniaturización son estructuras propias del mismo.<sup>144</sup> A este respecto, se ha de destacar que la casa, por el lugar que ocupa en el texto, está indicando ya la estructura de reduplicación mediante el arquetipo del continente-contenido. ¿Por qué? El pueblo es continente dentro del cual se encuentra la casa, colocada simbólicamente en el lugar de la intimidad sustancial o contenido. A su vez, la casa es continente del árbol genealógico de Maestro Huidobro que es su contenido. El conjunto sucesivo pueblo-casa-árbol confirma la reduplicación como estructura de representación imaginaria.

La disposición de la casa interesa mucho desde el punto de vista del imaginario que revela. Las dos primeras estancias que aparecen en la descripción son la de leer y la de dormir Maestro Huidobro, pero no se dice si están arriba o abajo, lo que sabemos es que estaban muy adentro y que había que dar muchas vueltas hasta llegar a ellas. Por tanto, importa más la intimidad que cualquier otra cosa, el dentro-fuera más que el arriba-abajo. De todas las habitaciones, aparecen individualizadas la cocina, la salita pequeña y la sala de recibir más gente que era muy grande. Esta última está en el piso bajo, el piso donde estaban el zaguán, la cocina, las despensas y la salita pequeña. Abajo, el posible bullicio de visitas y cocina; arriba, el silencio. Podemos establecer en este punto una comparación elocuente con el imaginario de otro personaje jimenezlozaniano, Leo Cháñez, protagonista de *Los lobeznos*.<sup>145</sup> Su lugar de trabajo, lectura y recepción de visitas está en un torreón, en lo alto de la casona, un lugar donde sí opera el arquetipo ascensional diurno. Se trata de un político y la torre simboliza el lugar del triunfo deseado, mientras que Maestro Huidobro es un hombre privado, un maestro, y su estancia de lectura no está arriba sino adentro. En el imaginario de Leo Cháñez operan los términos diurnos de ascensión-caída. ¿Trayecto antropológico diferente en uno y otro personaje? Sin duda, su manera de asumir las “intimaciones del medio cósmico y social” y por tanto su imaginario son diferentes. Leo Cháñez estaba marcado por una experiencia infantil, la caída a un pozo seco; no es extraño que su imaginación se inclinara hacia la elevación y el

---

<sup>144</sup> “La intimidad de este microcosmos que es la casa se duplicará y se sobredeterminará sin saber cómo” (DURAND, G., op. cit. p. 232).

<sup>145</sup> *Los lobeznos*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

vuelo. Maestro, en cambio, vive desde su niñez en los países del amor y de la fiebre, en la cálida intimidad de la acogida, del ensueño, como se observa en el capítulo “Los malandrines de Idro”.

Las estancias-continente cuyo contenido se describe son tres: la sala grande de recibir visitas, el despacho de Maestro y la cocina. En la primera hay varias imágenes con sugerencia imaginaria: un tapiz que representaba un unicornio, un cuadro inglés en el que estaba pintada la carga de un buque y un pebetero. Las tres tendrán continuidad en la novela, su repetición posterior hace significativa esta primera mención:

“Había en la habitación de recibir más gente una sillería isabelina, un comodín con su espejo, un tapiz en una pared que representa un *unicornio*, y en otra un cuadro inglés en el que estaba pintada la *carga de un buque*. En medio había una gran mesa con un almirez en el que se encontraban *especias machacadas*, y parecía que había allí un *pebetero*” (MH:20).

El simbolismo del unicornio se despliega en otro capítulo de la novela, “La máquina”, y desvela toda su riqueza en el único cuento infantil escrito por José Jiménez Lozano, *Tom, Ojos Azules*. En el cuento es un símbolo del paraíso, del sueño de felicidad y de justicia que anida en el corazón de todo ser humano.<sup>146</sup> A este valor se aproxima en *Maestro Huidobro*, como se explicará en la constelación de la candela, a la que pertenece. (En la iconografía son conocidos los tapices del siglo XV que están en el museo *Cluny* de París, lo que anotamos por ser precisamente un tapiz donde está el unicornio en casa de Maestro Huidobro). En el cuadro estaba pintada la carga de un buque, símbolo de intimidad por mención directa del arquetipo del continente-contenido; intimidad sustancial, puesto que se pone en primer plano la carga-sustancia, tan importante como el buque-continente. Las especias machacadas remiten al esquema del descenso digestivo, a la transformación o transustanciación

---

<sup>146</sup> Tanto el unicornio como el manzano de las manzanas de oro son imágenes simbólicas que comparten *Tom, Ojos Azules* y *Maestro Huidobro*. Sobre el imaginario del cuento y sus relaciones con la novela, cfr. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. M., “La poética del imaginario lee «Tom, Ojos Azules», de José Jiménez Lozano”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 207-230.

que supone todo alimento para la imaginación simbólica. La comparación “parecía que había allí un pebetero” resulta muy expresiva, no sólo porque el pebetero es un vaso y el vaso es mención directa del arquetipo del continente, sino porque el pebetero es un vaso para quemar perfumes. Es el verbo quemar, el fuego al que remite la palabra pebetero mediante mención indirecta, lo que lleva del simbolismo de la intimidad hacia el de progreso. La intensidad de los olores refuerza la intimidad de la casa. Además, el perfume suele ser símbolo de reminiscencias y recuerdos, de un aire cargado de sentimientos y nostalgia.<sup>147</sup> Para Maestro Huidobro, trae el recuerdo del hidalgo indiano don Martín de Huidobro, que había llegado de las Indias cargado de maravillosas especias. El ambiente aromatizado se diferencia del aire frío y puro de las montañas que representaría el pensamiento heroico, diurno.<sup>148</sup>

La descripción continúa con la salita pequeña de visitas cortas y la cocina:

“En la salita pequeña de visitas cortas había una camilla con un quinqué, dos o tres sillas, y, en la pared, un almanaque. Maestro Huidobro hacía aquí algunas veces solitarios, y en la cocina se pasaba también mucho tiempo *contemplando las fogatas o al amor de la lumbre, al rescoldillo*” (MH:20).

La mesa camilla y el almanaque son imágenes tranquilizadoras porque remiten al semantismo cíclico. La imagen más importante es la de la lumbre. Las palabras fogata, lumbre y rescoldillo son mención léxica directa del arquetipo del fuego-llama. Son símbolos de esperanza. Estar al amor de la lumbre forma parte del imaginario espacial de la novela. Además, la expresión “al amor de la lumbre” es un lugar de referencia obligada en el universo literario de Jiménez Lozano. Se trata de un universal antropológico cuyo arquetipo es el del fuego-llama, con especial densidad semántica en infinidad de textos del escritor. En un fragmento del ensayo *Retratos y naturalezas muertas*, explica J. Jiménez Lozano los matices lingüísticos y semánticos del término:

---

<sup>147</sup> Cfr. voz “perfume” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 364.

<sup>148</sup> Cfr. BACHELARD, G., 1997, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 159 y ss.

“—Ese «por amor de» o «por mor de» es en efecto una palabra muy pequeña y admirable, y ofrece un matiz de pasividad cómplice en quien emplea la locución. Es como cuando oímos decir: «no salí de casa ayer por mor de la lumbre», que sería lo mismo que decir que «por mor del frío», pero con un matiz totalmente distinto. En este último caso se invoca al frío como una razón de no salir, aunque muy pequeña porque se podía haber salido de todos modos; en «por mor de la lumbre», se explica que fue el calor y la compañía de ésta la que hizo que no se saliera de casa; «el amor de la lumbre» en suma, como también se dice. Y «el amor de la lumbre», «el mor» de ella se recibe: es la lumbre la que nos acoge y nos ofrece tibieza amorosa”<sup>149</sup>

El simbolismo de intimidad se expresa claramente: la lumbre ofrece calor y compañía, nos acoge. Pero lo más importante es que esa intimidad está constitutivamente abierta a la esperanza por medio del fuego, y, en este sentido, el hecho de que el autor añada el adjetivo amorosa al atributo térmico de la intimidad expresado en la palabra tibieza es una revelación más del universal simbólico del fuego. Es exactamente así para la imaginación simbólica: la tibieza -y todo lo que de la lumbre procede- es amorosa. Pertenece al régimen amoroso-copulativo de la imagen, es la dominante copulativa la que está en la génesis del simbolismo de la lumbre, su polo biopsíquico. En *Maestro Huidobro* -lo repetimos conscientemente- la intimidad está abierta a la esperanza: “ofrece tibieza amorosa”.

Avanza la descripción de la casa por la escalera. Lo que se dice de ella es que “sólo tenía dos tramos”, es decir, no se pone el énfasis en la elevación, sino en la pintura que había en el descansillo: “un fraile con un dedo en los labios para pedir silencio a quien subía”. *Un dedo en los labios* es precisamente el título de un libro de microrrelatos de Jiménez Lozano, cuya ilustración de cubierta es el rostro de una mujer joven y hermosa, con el dedo índice en sus labios.<sup>150</sup> Y la pintura de la casa de Maestro Huidobro es significativa si tenemos en cuenta la singularidad del silencio

<sup>149</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, Trotta, 2000, p. 117.

<sup>150</sup> La ilustración está basada en *La virgen con el niño*, de Filippo Lippi, de 1465, según reza en el libro. (Portada de *Un dedo en los labios*, op. cit.). En *Las llagas y los colores del mundo*, G. Arbona le pregunta a Jiménez Lozano: “¿Por qué eligió usted para la cubierta un cuadro de Lippi?”. Ésta es la respuesta del escritor: “Porque creía, como acabo de decir, que las historias del libro debían contarse en un susurro y callando luego para rumiar lo que contaban, y quizás también debía leerse así, y elegí una preciosa pintura de Filippo Lippi que parece estar pidiendo también ese silencio. Y porque la pintura es hermosísima. (Op. cit., p. 106).

en la narrativa de José Jiménez Lozano, que es revelador de imaginario aunque no es exactamente un símbolo, y tiene presencia léxica -no es sólo elisión del significante o espacio entre formas materiales del texto-.<sup>151</sup> Es un silencio hecho palabra en el relato, encarnado por unos personajes y requerido ante ciertas circunstancias de su vida: la contemplación de las estrellas, la experiencia amorosa, el haber experimentado algo terrible, la actitud subversiva de quien ha sido víctima de la opresión o la injusticia, la escucha que conllevan la conversación y la lectura, etc.<sup>152</sup> Silencio hay en la casa de Maestro Huidobro, arriba, y silencios habrá en su escuela, tanto los que se imponen al escuchar la verdad de una injusticia y de quienes la padecen como los silencios que surgen de escuchar historias fascinantes, o de contemplar la belleza.<sup>153</sup>

El despacho de Maestro Huidobro estaría entonces rodeado de silencio:

“...era una habitación no muy grande con libros en estanterías y una mesa de trabajo más esas *máquinas* y otros instrumentos y lentes, *una esfera de la escuela* de cuando él era niño, y mapas celestes o de las estepas y los mares” (MH:20).

Es la estancia de la casa que más veces se menciona en el capítulo, en tres ocasiones y con tres nombres diferentes: despacho, estancia de leer y gabinete de estudio. Casi todas las palabras que designan los objetos de esta estancia son imágenes. “La máquina” es el título de un capítulo de la novela, e imagen de la constelación de la candela, que se analizará en el apartado correspondiente. La esfera de la escuela tiene

---

<sup>151</sup> La Retórica del silencio lo analiza únicamente como espacio entre palabras del texto y lo considera decisivo en la determinación del imaginario porque es un componente activo del texto: los silencios tienen capacidad de agudizar las resonancias imaginarias y simbólicas de las palabras; poseen la cualidad de hacer sonar con más intensidad la vibración sentimental del símbolo. Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, op. cit. pp. 543-545 y BLESÁ, T., 1998, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

<sup>152</sup> En el cuento titulado “El silencio”, éste es una imagen luminosa del imaginario de Clemente, su protagonista: guarda la memoria de un sufrimiento inenarrable. Es imagen del hombre atravesado por la muerte, cuyo silencio acompaña la vida de unas cuantas mujeres que “oyen” el silencio del Clemente “de tanto oírse a él” y se sienten por él acompañadas. (*El grano de maíz rojo*, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 131-134).

<sup>153</sup> Es muy interesante la conversación de G. Arbona y Jiménez Lozano en torno a la presencia y a la naturaleza del silencio en las narraciones del escritor. “...la naturaleza, la causa y el significado de cada silencio siempre son distintos. Lo que pueden tener en común es que esos silencios son constitutivos de la densidad de los personajes y de la historia...” (*Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 108).

un valor especial siendo su dueño Maestro; constela con los mapas celestes y los de las estepas y los mares. Esfera, planos y mapas, tanto celestes como terrestres, forman parte de la misma constelación arquetípica del simbolismo cíclico; son símbolos que revelan la tendencia a la espacialización. La forma circular de la esfera sugiere el ciclo, pues remite al arquetipo de la rueda; es también, en ocasiones, un símbolo de totalización espacial.<sup>154</sup> No obstante, sería necesario algún atributo simbólico para determinar su significado preciso en el texto que estamos analizando. Sólo se dice que es un recuerdo que Maestro Huidobro conserva de la escuela; quizá sea, antes que nada, memoria de su infancia. Por ello, evoca el poema de Jiménez Lozano titulado “La esfera”.<sup>155</sup> La mirada infantil de un niño retrasado de la escuela delata la injusticia del mundo. En esta esfera, el simbolismo cíclico no está abierto al progreso mesiánico en modo alguno; la repetición de la palabra vueltas está indicando justamente la imposibilidad de futuro, simboliza aquí la injusticia -ésa que en la escuela de Maestro Huidobro provocará silencio- y el círculo cerrado del eterno retorno:<sup>156</sup>

“Señalando la esfera de la tierra,  
dijo el maestro: "¡Ved el mundo!  
Aquí estamos nosotros dando vueltas  
y vueltas, y más vueltas".  
Y una voz oyóse: «¡A lo tonto!»;  
pero era  
la voz del retrasado de la clase.  
Todos rieron, consolándose luego únicamente  
con que iban a tratarle pedagogos,

---

<sup>154</sup> “Pero existe aún otro significado de la esfera, más profundo si cabe, Sphairos, equivalente a infinito, y en el Banquete, Platón, al referirse al hombre en estado paradisiaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por ser la esfera imagen de la totalidad y de la perfección. Es posible que tengan este sentido las esferas transparentes que alojan a las parejas de amantes en *El jardín de las delicias* del Bosco”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 194).

<sup>155</sup> En la página web oficial de José Jiménez Lozano, se puede ver una foto del escritor sentado en un pupitre de escuela antigua, leyendo una enciclopedia de entonces. Una esfera aparece también en primer plano. La foto ilustra la etapa escolar de Jiménez Lozano en la sección “El autor / Cronología”. [<http://www.jimenezlozano.com>].

<sup>156</sup> La ambigüedad está en la naturaleza de lo simbólico; sólo el trayecto antropológico concreto permite deshacer dicha ambigüedad y descubrir el valor del símbolo en cada contexto. La palabra vueltas se ha presentado con un valor completamente distinto en las páginas precedentes.

especialistas del lenguaje y psiquiatras,  
sociólogos también, porque era pobre;  
mientras el mundo daba vueltas,  
vueltas y vueltas, y más vueltas:  
a lo tonto.”<sup>157</sup>

Las ventanas del despacho de Maestro Huidobro daban al huerto, donde se encuentran de nuevo dos imágenes:

“Las dos ventanas de la estancia iban a dar al huerto de la casa, que tenía mucha *sombra de árboles* y un invernadero, un *pozo con bomba aspirante*, y un *pilón para el agua*” (MH:21).

En el universo literario de Jiménez Lozano, la sombra de árbol es compañía, recogimiento, refrigerio, amor, soledad, esperanza, en fin. Atendamos a la semántica imaginaria del símbolo. ¿Qué relación semántica y simbólica une a las palabras luz y sombra? La sombra sólo surge si hay oscuridad y luz. No hay antítesis diurna entre lo claro y lo sombrío, sino dialéctica luz/oscuridad, que no supone la desaparición de los contrarios sino la coexistencia de ambos. La sombra es por tanto un símbolo sintético; indica simultaneidad de presencias: oscuridad y luz. Un poema de *Elegías menores* revela con claridad esta semántica. La sombra aparece como símbolo de esperanza, asociado a la luz. El poema se titula “Sombras”:

“Si en el Hades hubiera algunas sombras,  
tus ojos y tu ánima  
estarían llenos de alegría, porque  
habría luz. Siquiera  
la de una candelilla.  
¿Y qué podría ocurrirte entonces?”<sup>158</sup>

En el huerto de Maestro Huidobro había sombra de árboles, y el árbol es arquetipo del simbolismo sintético-mesiánico. Se comprueba una vez más la importancia del elemento atributivo: de árbol, para determinar el valor simbólico; permite discernir el

---

<sup>157</sup> *El tiempo de Eurídice*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996, p. 161.

<sup>158</sup> *Elegías menores*, op. cit., p. 174.



símbolo concreto, inmerso siempre en su característica ambivalencia. El simbolismo negativo de la sombra, que en la antropología de lo imaginario está unida al terror que produce la tiniebla nocturna, no está presente en la novela. En cambio, sí aparece en otro poema de Jiménez Lozano que también lleva por título “Sombra” -aunque es menos frecuente este simbolismo nictomorfo de la sombra en sus escritos-. Pero ésta no es sombra de árbol, sino la sombra de un halcón, lo que viene a confirmar la importancia del atributo en la gramática del imaginario:

“Hoy, ha pasado  
la sombra de un halcón por mi ventana,  
persiguiendo a un pajarillo volandero;  
y he amparado a éste, pero  
¡qué sombra tan terrible han visto  
estos pequeños, redondos ojos, tan hermosos!  
Y yo también la he visto, hermano pájaro”.<sup>159</sup>

El huerto de la casa tenía también un pozo con bomba aspirante y un pilón para el agua. La palabra pozo es portadora de sugerencia imaginaria, una imagen ambivalente porque en ella vislumbramos la caída, pero también remite al agua profunda, origen de la vida. El pozo de Maestro Huidobro es un pozo “con bomba aspirante”, es decir, contiene las dos vertientes de la antítesis diurna: elevación contra caída. Al obtenerse el agua mediante una bomba aspirante -y no mediante una polea, por ejemplo, que es circular por su forma y cíclica por su movimiento-, prevalece el simbolismo diurno ascensional del pozo: un símbolo del triunfo de la vida por antítesis contra la muerte. La imagen del pilón se apoya en el arquetipo del continente-contenido. Supone horizontalidad tras la verticalidad del pozo; superficie frente a hondura; agua en lo llano frente a agua en lo hondo. El gesto postural que está en el origen reflexológico del esquema vertical, está también en la horizontalidad (vertical y horizontal son “posturas primordiales”). Agua en lo oscuro, agua en lo claro. Agua en la tierra, continente primero, primordial, y agua en el pilón, recipiente-objeto. Agua cósmica, agua a escala humana. (Igual que la gruta es

---

<sup>159</sup> *Pájaros*, Madrid, Huerga y Fierro, 2000, p. 21.

arquetipo de la madre cósmica universal, mientras que la casa es madre a escala humana). La psicología actual considera el agua

“...como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. [...] en los tiempos prehistóricos, la palabra «abismo» parece haber sido usada exclusivamente para denotar lo insondable y misterioso. En suma, las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons er origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”.<sup>160</sup>

El simbolismo del agua suele venir dado por el continente o por sus atributos (clara, profunda, oscura, negra, transparente). En el texto sólo se nombran un pozo y un pilón para el agua; queda sólo apuntado su complejo y rico simbolismo, su ambivalencia. Los cántaros del zaguán rezumaban agua; en ellos, el agua sí que es símbolo de vida.<sup>161</sup>

La descripción del interior de la casa termina, como anotábamos al principio de esta exposición, con una frase muy significativa desde el punto de vista antropológico: “Ésta era toda la casa que heredó Maestro Huidobro de sus antepasados” (MH:21). La función de habitar de la que Maestro Huidobro es sujeto ha comenzado en la narración de sus orígenes, de cómo llegaron al pueblo sus primeros pobladores, de cómo habitaron un espacio inhabitado. Al habitar Maestro Huidobro su casa, símbolo sintético de esperanza, su vida se inserta en la historia.

---

<sup>160</sup> CIRLOT, J. E., op. cit., p. 68.

<sup>161</sup> Una de las últimas novelas de Jiménez Lozano lleva la palabra agua en su título, con un complemento que matiza su significado simbólico-imaginario: *Agua de noria* (2008, Barcelona, RBA). En la novela *Sara de Ur* se despliega el simbolismo del agua en toda su amplitud. Pozuelo Yvancos ha afirmado que el símbolo del agua es el símbolo rey en la obra de Jiménez Lozano y que, en torno a él, se forma toda una isotopía simbólica. Lo analiza brevemente en “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, op. cit. p. 75. No pensamos que sea el agua el símbolo más importante en la obra de Jiménez Lozano, y no podríamos decir, sin haber analizado antes el imaginario de *Sara de Ur*, por ejemplo, cuál es exactamente su simbolismo en esta novela. Lo que se puede asegurar es que el agua forma parte del paraíso primigenio de *Maestro Huidobro*. Lo encontraremos varias veces como símbolo de vida en esta constelación, donde desvelará su valor como universal antropológico, igual que el árbol y otros elementos de la naturaleza.

En términos antropológicos no exclusivamente imaginarios, podemos decir que el personaje queda inserto en lo que Lluís Duch, en su antropología de la vida cotidiana, considera la primera *estructura de acogida*: la *estructura de codescencia*. Según este antropólogo, las *estructuras de acogida* dotan al ser humano de la posibilidad de llevar a cabo “diversas praxis de dominación de la contingencia, en medio de la provisionalidad y la novedad de la vida cotidiana”. Su función consiste en transmitir aquellas “teodiceas prácticas” que permiten vivir humanamente al individuo. Tres son las estructuras de acogida que describe Duch: “La primera y decisiva tiene como objeto la *codescendencia* (familia); la segunda, la *corresidencia* (ciudad); la tercera, la *cotrascendencia* (religión)”.<sup>162</sup> Al comenzar el relato de la vida de Maestro Huidobro por la fundación e historia de Alopeka, el protagonista ha quedado acogido a la *corresidencia*. De hecho, el conjunto de transmisiones y saberes humanos de sus convecinos remotos, tiene continuidad en el relato: la tríada de capítulos dedicada a los vecinos describe a la perfección en qué consiste la *corresidencia* para Maestro Huidobro, qué praxis de dominación de la contingencia recibe y aprende desde niño en su vecindad. En su casa, como decía, se halla acogido a la *codescendencia*, y también a la *cotrascendencia*, según se desprende de los símbolos que aún nos quedan por analizar en ella. En el marco de la antropología imaginaria que nos ocupa, el hecho de que Maestro Huidobro viva en la casa de sus antepasados revela ya un imaginario del personaje anclado en las estructuras sintéticas de progreso.

Maestro Huidobro es sujeto del habitar y, tanto al comienzo como al final de “La casa”, es el sujeto sintáctico, por lo que se va configurando como sujeto de nuevas funciones simbólicas reveladoras de su imaginario: quemar sus manuscritos, contemplar las llamas, recoger la ceniza:

---

<sup>162</sup> DUCH, L., 2002, *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid, Trotta, p. 20. El libro se concibe como un volumen introductorio de la antropología de la vida cotidiana elaborada por el autor, en la que cada una de las estructuras de acogida constituirían los contenidos de los siguientes volúmenes. Este volumen introductorio resulta de gran interés para los estudios poético-imaginarios porque analiza, por un lado, las raíces antropológicas de la simbolización humana, y por otro, la situación del hombre en el mundo como sujeto de procesos de “curación” o de “enfermedad” de acuerdo con la utilización “buena” o “mala” de su capacidad simbólica.

“...y en el tejado se veían tres *chimeneas*, la de la cocina, y dos francesas, una que estaba en la sala de recibir pocos visitantes y la otra en su gabinete de estudio, que era en la que Maestro Huidobro *quemaba* siempre los manuscritos que acababa de escribir. Las *llamas*, a veces, se volvían de rojas y doradas, verdes y azules, y Maestro Huidobro decía:

—¡Qué bonito! ¡Qué bonito!

Luego recogía la *ceniza* de las llamas más bonitas y se la entregaba a Mosén Pascual para que la utilizase los Miércoles de Ceniza, porque era una ceniza muy suave y tiznaba muy bien, y Mosén Pascual comentaba:

—¡Buen producto! ¡Buen producto!” (MH:21).

El arquetipo del fuego-llama que había aparecido en la imagen de la lumbre se manifiesta ahora mediante tres imágenes con gran valor de convocatoria imaginaria: la llama, la chimenea y el verbo quemar. La imagen de la llama es mención léxica directa de un arquetipo sustantivo de la constelación de los símbolos mesiánicos. No es casual que la descripción empiece por las chimeneas, por el tejado, una ventana abierta al cielo o “puerta del cielo” en las casas de los antiguos primitivos. La chimenea es un símbolo del eje del mundo. La abertura superior destinada a la salida del humo es el eje que une el Cielo y la Tierra (el centro del mundo terrenal al centro celestial), a lo largo del cual descienden los influjos celestes y se elevan las almas de la tierra. Liga los dos mundos: el humo que de ella se escapa atestigua la existencia de una respiración y en consecuencia de una vida en la casa; y cuando ésta está completamente cerrada, el viento de lo alto se precipita cantando por la chimenea. Es el canal por donde pasa el soplo que anima el hogar, aspira la llama, excita al fuego, en suma, conserva la vida; participa del mismo simbolismo del fuego-hijo. La chimenea, además, asimila simbólicamente la casa -la habitación- al centro del mundo, pues la abertura para el humo se halla bajo la estrella polar.<sup>163</sup> Por tanto, la casa de Maestro Huidobro revela otro arquetipo de la intimidad: el centro paradisiaco

---

<sup>163</sup> El simbolismo de un eje cósmico era ya conocido en las culturas arcaicas, en primer lugar por las poblaciones árticas, cuyo poste central de la habitación se asimila al Eje Cósmico. En las cabañas del Asia Central, la función mítico-ritual del pilar central queda asegurada por la abertura superior para la salida de humo. Cfr. ELIADE, M., 1999, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, p. 50 y ss. Sobre el eje del mundo, véanse también las voces “chimenea” y “eje” en CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 394 y 435, respectivamente.

o centro-eje del mundo. Son tres chimeneas y están en las habitaciones de la casa en las que Maestro Huidobro “hacía la vida”, en las que pasaba más tiempo: en la sala de recibir visitas hacía solitarios, en la cocina se estaba silencioso contemplando las fogatas, y en su gabinete de estudio..., ¡es un hombre de letras! El tres viene a sobredeterminar el simbolismo del centro-eje del mundo de la chimenea y el simbolismo sintético del fuego, en el que la síntesis dialéctica de contrarios se encamina, no ya al ritmo cíclico del eterno volver a empezar, sino al progreso.<sup>164</sup> La imagen ascensional de la chimenea refuerza la verticalidad humanizante de la llama. Gilbert Durand ha explicado cómo las imágenes que genera el arquetipo del fuego-llama expresan un dominio del tiempo distinto al de los arquetipos puramente cíclicos:

“Con la reproducción del fuego aparece una nueva dimensión simbólica del dominio del tiempo. El tiempo no es ya vencido por la simple seguridad del retorno y de la repetición, sino porque de la combinación de los contrarios brota un «producto» definitivo, un «progreso» que justifica el devenir mismo, porque la irreversibilidad misma es dominada y se vuelve promesa”.<sup>165</sup>

El análisis poético-imaginario no debe agotarse en la semántica imaginaria que nos revelan las imágenes de un texto puestas a la luz del gran atlas de la arquetipología simbólica universal, como se afirmó en las consideraciones teóricas del capítulo inicial de la tesis. A veces, los matices simbólicos de una imagen no acaban de desvelar su significado si no se hace dialogar la antropología simbólica con los datos que proceden del universo literario del autor cuya obra se estudia, de su reserva de imágenes propias. En el caso que nos ocupa, poseemos un texto en el que el propio Jiménez Lozano habla del simbolismo de la chimenea como centro-eje del mundo. Y asume todo lo que sobre ella se acaba de exponer, pero aporta un matiz que consideramos importantísimo: la compañía del fuego como una compañía “divinal”,

---

<sup>164</sup> “Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la trinidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra”. (CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 1016).

<sup>165</sup> DURAND, G., op. cit., p. 322.

y el hecho de que pudiera ser precisamente esa compañía divinal del fuego la que suscita en el hombre la idea de casa:

“Parece establecido, en efecto, que la vivienda primitiva tiene en todas las antiguas culturas prehistóricas un simbolismo cósmico: «imago mundi» o «centro del mundo». En China, según Mircea Eliade, es posible reconstruir el simbolismo de la casa neolítica de la cultura Yang-chao, con sus construcciones circulares con postes y el hogar situado en el centro con un hueco en la techumbre para la salida de humos [...] Y parece que no hay razones para pensar que las cosas fueran diferentes en otras partes; pero en cualquier caso, si el documento más antiguo de la utilización del fuego data de unos seiscientos mil años antes de Cristo, para que su «domesticación» -esto es, la posibilidad real de encenderlo, conservarlo o transportarlo, que es lo que separa a los paleotrópidos de sus antecesores zoológicos- es todavía anterior, y quizás no es gratuito pensar que es precisamente esa divinal compañía de luz y calor la que suscita en el hombre la idea de casa, mucho antes incluso de que se ponga a construir las edificaciones más primarias, y que esa es también la última y más profunda idea de casa que en el hombre alienta: la «lux aeterna» que siempre han necesitado los muertos en su morada, siquiera en forma de espléndidos colores en sus tumbas. Pero el dominio o domesticación totales del fuego: luz y calor, ha acabado por secularizar -y banalizar- también este símbolo primigenio del hogar; y el hombre de hoy, naturalmente, no sólo no cuenta para nada, ni puede contar, a la hora de poner su morada, con ese cruce de líneas vertical y horizontal de que habla J. Berger, sino que tampoco tiene ni puede tener en ella un poste que sea la columna del mundo y una ventana que dé al cielo, sino que se instala en un «hábitat» sin memoria en el que el fuego es invisible y sólo aparece bajo las mil formas de la nueva utilidad. El «hábitat» no es una casa y el hombre maneja el rayo de Zeus apretando solamente un botón en cualquier parte, en cualquier lugar de su nomadismo o de su exilio”.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> El texto pertenece al IV capítulo del ensayo *Los ojos del icono* titulado “Sobre las estancias” (Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, 1988, pp. 89-90). Las ideas que Jiménez Lozano expresa en este ensayo están presentes en su poética del espacio, donde la casa y sus estancias siempre revelan el imaginario antropológico. Pueden ponerse en diálogo, por ejemplo, el apartado “La estancia carmelitana” (pp. 103-106) de *Los ojos del icono* y la configuración espacial de la novela *El mudejarillo*, en la que se dibuja a maravilla esa estética oriental de lo esencial, de lo minúsculo, de la pobreza y de la feminidad carmelitanas.

La presencia de las tres chimeneas y del fuego en la casa de Maestro Huidobro es presencia simbólica del progreso mesiánico, es esperanza. Es también una presencia que simboliza otra presencia, la divinal, cuyo anhelo torna fecunda la vida de Maestro Huidobro, quien jamás dejará de buscar esa “lux aeterna” (y toda su vida es búsqueda, puesto que ésta es parte esencial del imaginario del viaje al paraíso).

Volvamos al análisis de las imágenes del último texto citado, que no acaban en el fuego. ¿Qué significa que Maestro Huidobro quemara siempre sus manuscritos? ¿Qué significación aportan los escritos a las llamas para que, siendo rojas y doradas, se conviertan en verdes y azules? No parece sino que todos los escritos de Maestro Huidobro estuviesen destinados al fuego, que es lo mismo que decir destinados a producir ese progreso definitivo. Los manuscritos se convierten en símbolo de esperanza al convertirse en fuego-llama. El color de las llamas otorga a éstas los valores de la inversión y de la intimidad sustancial: la cálida y benéfica intimidad de las sustancias se une, se funde, se integra en la esperanza definitiva, la del fuego, prototipo del hijo. Como si las llamas rojas y doradas de la madera del árbol se tintaran con las palabras de los manuscritos. (La gama de colores es un símbolo de la inversión, es la cenestesia de la intimidad). Tanto es así, tan unidas están las escrituras de Maestro Huidobro con las llamas, que incluso la ceniza que dejan conserva atributos de intimidad, expresados lingüísticamente mediante el arquetipo del tinte y otro arquetipo epíteto: la suavidad. La ceniza es suave y tizna muy bien. La ceniza resulta ser aquí una imagen del producto, un símbolo de la esperanza mesiánica. “La noción primitiva de «producto» vegetal, animal, obstetricio o pirotécnico, suscita los símbolos de un «progreso» en el tiempo”.<sup>167</sup> La mención léxica directa del arquetipo del hijo se halla en la palabra producto, con la que el personaje Mosén Pascual repite la estructura bimembre de reiteración léxica que había empleado Maestro Huidobro para referirse a las llamas: “¡Buen *producto*! ¡Buen *producto*!”, exclamación lingüística y simbólicamente simétrica de: “¡Qué bonito! ¡Qué bonito!”. Las imágenes textuales de las llamas y la ceniza revelan los

---

<sup>167</sup> DURAND, G., op. cit., p. 322.

arquetipos del fuego-llama y del hijo, respectivamente; ambos forman parte de la misma constelación.

El simbolismo del fuego es también de transformación y de regeneración. El fuego conserva algo de su valor sacrificial arquetípico en el contexto que estamos analizando. El sacrificio como destrucción total a través del fuego es el alba de todas las regeneraciones, todas las costumbres de quemar se inscriben en la gran constelación dramática de la muerte seguida de resurrección. El sacrificio y las prácticas de sacrificio eufemizado, están relacionadas con la constelación agrolunar, según la arquetipología del imaginario. La motivación del sacrificio

“es el instante dialéctico en que el sacrificio se vuelve beneficio, en que la esperanza de supervivencia se insinúa en la muerte y en su expresión lingüística. Según Marcel Griaule, «el sacrificio no reside en la destrucción de los objetos sacrificados ni en una creación mágica, sino en un *desplazamiento* de fuerzas»”.<sup>168</sup>

¿Qué desplazamiento se produce en la acción de Maestro Huidobro? ¿Dónde reside la fuerza tras haber quemado sus manuscritos? La fuerza está en las llamas y en su hermosura. Aunque el sacrificio se considera isomorfo del drama agrolunar, epifanía de la fase negativa del ciclo, el hecho de quemar sus manuscritos no es vivido por el protagonista como algo negativo; no hay marca textual alguna del carácter sacrificial -es un arquetipo al que la acción nos remite indirectamente, pero no hay imagen lingüística del mismo en el texto, como la hay del fuego-llama o de hijo, por ejemplo-. Al contrario, lo que se resalta es el carácter positivo, el beneficio subsiguiente al sacrificio: la belleza de las llamas y la calidad de la ceniza.

El simbolismo de la ceniza merece también alguna consideración desde el contexto cultural y religioso cristiano, pues Maestro Huidobro entregaba la ceniza a Mosén Pascual para que la utilizase los Miércoles de Ceniza. En el Antiguo Testamento la ceniza simboliza el luto, el arrepentimiento. En Job, es signo explícito del dolor y de la penitencia. El que está dispuesto a la penitencia se cubre de saco y acuesta en

---

<sup>168</sup> Ibídem, p. 295.



ceniza (Dn, 9,3).<sup>169</sup> La ceniza es también imagen de la fugacidad de la vida. Abraham sabe que él es “sólo polvo y ceniza” (Gn, 18,27). La ceniza de un animal sacrificado era utilizada como materia dotada de poder en ritos de purificación (Lv, 6,4). La ceniza, que por su ligereza y finura recuerda el polvo de la tierra, suscita en el hombre el conocimiento de su origen terreno y lo exhorta a la humildad y a la penitencia. En la liturgia cristiana del Miércoles de Ceniza, ésta se bendice y se esparce sobre la cabeza de los fieles con estas palabras: “Recuerda, hombre, que eres polvo y en polvo te convertirás”. La ceniza es símbolo de la caducidad de todo lo creado, pero también de la purificación y de la resurrección que por ella se origina.<sup>170</sup> La ceniza de Maestro Huidobro revela un simbolismo primordial que la coloca en la constelación mesiánica del árbol-fuego-llama-hijo, y sobredetermina sus cualidades benéficas y amables, incluso la belleza de la que procede, todo lo que la hace ser un buen producto, como exclama Mosén Pascual. La resonancia simbólica en el contexto está más próxima al significado de resurrección que la misma cultura y fenomenología religiosa le otorga que al significado de dolor, luto, arrepentimiento, sufrimiento (aunque éste último sentido se exprese, no obstante, en el término Miércoles de Ceniza). Para los maya-quiché, la ceniza está unida a la germinación y al retorno cíclico de la vida. ¿No está más emparentada la ceniza de Maestro Huidobro con la de estos primitivos hombres? La atención al trayecto antropológico que ha dado lugar al símbolo en Maestro Huidobro nos revela cómo nuestro personaje estaría asumiendo más las intimaciones psíquicas (su propia experiencia de quemar, de contemplar la belleza de las llamas) que las del medio sociocultural (en este caso el contexto cristiano), aunque ambos estén interrelacionados en el origen del símbolo y presentes en su significación.

---

<sup>169</sup> Es ésta la significación simbólica que la ceniza tiene en “La ciudad del esparto y la ceniza”, el cap. XIII de *El viaje de Jonás*: “...el rey apareció en su trono de oro, vestido de majestad, y se alzó luego como un huso, se despojó de su pompa, se puso un saco de esparto y se sentó en un lecho de ceniza. [...] Toda la ciudad fue enseguida una ciudad de llanto y súplica, de cilicio de esparto y de ceniza, de silencio y de arrepentimiento, y las piedras mismas de los muros parecían conmoverse cuando en ellas daba el eco de las sílabas. El Zab y el Tigris se alzaban admirados. Porque se arrepintieron muy de veras los ninivitas de su injusticia...” También aparece la ceniza como símbolo de la caducidad de todo lo creado: “Pero enseguida estos hombres principales y sabios comprobaron que se les tornaban polvo y ceniza sus saberes, y hasta los números babilónicos enmudecían en sus dados y en sus tablas y calendarios”. (Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, p. 104).

<sup>170</sup> Cfr. LURKER, M., 1994, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El almendro, p. 55.

En resumen, la presencia de los universales simbólicos de la constelación arquetípica de la intimidad y del simbolismo mesiánico permite afirmar que la casa de Maestro Huidobro es al mismo tiempo “paraíso de intimidad y llama de esperanza”, como reza el título de este apartado. La imagen de la lumbre, junto a la acción de quemar los manuscritos, ha revelado su potencial imaginario e invita a adentrarse en un posible motivo simbólico fundamental de la novela -y de la literatura de José Jiménez Lozano-: el fuego. Gracias al capítulo “La casa”, y a la tríada de los orígenes a la que éste pertenece, la inserción en la historia aparece como primera respuesta antropológica o actitud imaginativa de la novela *Maestro Huidobro*. En los términos de la antropología de la vida cotidiana de Lluís Duch, el protagonista es un hombre “acogido”: ha quedado inserto en la codescendencia y en la coresidencia, pero también en la cotrascendencia. En las dos primeras lo dejábamos nada más descubrir la estructura imaginaria de historización; en la cotrascendencia se halla acogido gracias a la “divinal compañía de luz y calor” que le ofrece el fuego -intensamente unida a la belleza, no lo olvidemos-.

La unión casa-fuego (habitar-encender) revela cómo el simbolismo de intimidad tiene en *Maestro Huidobro* una ineluctable tendencia al simbolismo de progreso. Porque en el seno mismo de la casa se halla el fuego; intimidad y esperanza están indisolublemente unidas en la novela y esta unión constituye una marca imaginaria específica de *Maestro Huidobro*, cuyas señales se van encontrar en casi todas las constelaciones, especialmente en la del paraíso. Lo consideramos marca específica porque, en la arquetipología del imaginario, el recorrido va desde el simbolismo cíclico hacia el mesiánico, sin embargo en *Maestro Huidobro* son los símbolos de intimidad los que conducen sin sentir hacia la esperanza, pues se hallan estrechamente ligados a los símbolos sintéticos del progreso mesiánico.

En la poética del espacio de la novela de José Jiménez Lozano, en lo que podría denominarse el *mito espacial* de su novela, la casa es siempre *imago mundi* del personaje. En casi todas sus novelas se describe la casa donde habita el protagonista; en las fábulas en concreto, la casa posee un volumen semántico-imaginario muy marcado. La idea de que es el fuego y la compañía divina que éste ofrece al hombre

la que suscita en él la idea de casa tal vez explique el hecho de que la casa se presente como símbolo de esperanza en las novelas del autor. Aunque sea la casa más pobre del mundo, como lo era la de la viuda de Yepes y sus hijos en *El mudejarillo*, donde los símbolos de intimidad y los luminosos se funden con los del fuego, que no podía faltar, ni siquiera en una casa de una pobreza extrema.<sup>171</sup>

Este imaginario de la casa está pues en el universo literario de José Jiménez Lozano, y el escritor lo explicita, por ejemplo, en el ensayo “Sobre las estancias” de *Los ojos del icono*.<sup>172</sup> En él aparece toda una poética del espacio, que es exactamente la que se nos acaba de revelar, en su dimensión antropológico-imaginaria, en la casa de *Maestro Huidobro*. Jiménez Lozano afirma que la estética de la estancia está siempre “en íntima relación con la visión que del mundo tiene el hombre”. Así es, la casa de *Maestro Huidobro* nos ha revelado en parte su imaginario. “Sin una historia de opción, ninguna vivienda puede ser un hogar”, afirma Jiménez Lozano. Se refiere al hombre moderno, a quien la posibilidad y el sentido de la casa le ha sido violentamente arrebatado por “los más gigantescos y horribles exilios y emigraciones: los que se le han impuesto en busca del trabajo o el pan”. No es Maestro Huidobro figura del hombre moderno que ha visto así violentada su “historia de opción”; ni lo es de aquel que ha renunciado por sí mismo a la casa -a guardar memoria o abrigar esperanza- y prefiere acogerse “a estancias de aluminio y cristal”, por decirlo en términos jimenezlozanianos.<sup>173</sup> Probablemente, Maestro Huidobro represente el anhelo de hogar que pervive aún en el hombre moderno, por el mero hecho de ser hombre; un anhelo irrenunciable, si atendemos a sus raíces antropológico-imaginarias.

---

<sup>171</sup> Cfr. “La casa”, en op. cit., pp. 19-20.

<sup>172</sup> Op. cit., pp. 88-106.

<sup>173</sup> Para últimas citas de Jiménez Lozano, ibídem, pp. 88 y 89.

### 3.1.2. El árbol genealógico de los Huidobro: un pasado pleno de futuro

La transparencia de los universales de la antropología imaginaria que hemos observado en “La casa” se aprecia también en “El árbol”. El título es mención directa de un arquetipo sustantivo, un símbolo sintético de esperanza, de la misma constelación que el fuego-llama, el hijo y el germen. “En la imaginación todo árbol es irrevocablemente genealógico”, ha escrito G. Durand.<sup>174</sup> El árbol de Maestro Huidobro no sólo es genealógico desde el punto de vista simbólico, sino porque es exactamente eso: el árbol genealógico de los Huidobro que estaba pintado en la pared de la casa que daba al huerto. Su análisis revela todos los valores del árbol arquetipo. Por su carácter vegetal el árbol es isomorfo del símbolo agrolunar: posee el triple significado de transformación temporal, fecundidad e inmortalidad. Pero enseguida, la verticalidad lo humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre. Como los símbolos del ritmo agrolunar, el árbol sigue siendo medida del tiempo, pero individualizada y orientada a la verticalidad, hasta propiciar una única fase ascendente del ciclo:

“Por tanto, el arquetipo temporal del árbol, al tiempo que conserva tanto los atributos de la ciclicidad vegetal y de la ritmología lunar y técnica como las infraestructuras sexuales de éste último, ve cómo el simbolismo del progreso en el tiempo predomina sobre él gracias a las imágenes teleológicas de la flor, de la cima, de ese Hijo por excelencia que es el fuego. Todo árbol y toda madera, mientras sirva para hacer una rueda o una cruz, sirve en última instancia para producir fuego irreversible. Por estos motivos, en la imaginación todo árbol es irrevocablemente genealógico, indicativo de un sentido único del tiempo y de la historia que será cada vez más difícil de invertir”.<sup>175</sup>

El árbol es un símbolo poderoso, un símbolo mayor de la antropología imaginaria. E igualmente vigoroso y fecundo resulta su simbolismo en las escrituras de José Jiménez Lozano. Es más, algunos de sus textos ensayísticos ponen de manifiesto

---

<sup>174</sup> Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 329.

<sup>175</sup> Ibídem, p. 329.

cuanto se acaba de exponer sobre el simbolismo del árbol. En ellos encontramos todo lo que el antropólogo Durand nos ha desvelado de él como universal antropológico de la expresión, como si el escritor hubiese traducido a un lenguaje sencillamente humanístico lo que el teórico argumenta en términos técnicos. Sirva de ejemplo un fragmento del último libro de ensayos, o miscelánea de textos de este género, que Jiménez Lozano acaba de publicar. El fragmento pertenece a un escrito titulado “La obstinación del almendro”, que da a su vez título al libro. Observe el lector cómo el árbol “se humaniza” y se convierte en símbolo del hombre, cómo simboliza la esperanza del humano vivir y la sostiene, cómo “se obstina” en manifestar una y otra vez su regeneración y su fecundidad “agrolunares”, hasta qué punto es el árbol un símbolo de vida:

“...ese atrevimiento u osadía del almendro, al florecer, se parece como pocas cosas a nuestras humanas esperanzas. [...] Cada año, el almendro se levanta de nuevo, y los primeros cucos, que aparecen como inspectores para dar aviso luego de algo, ya no encuentran esas flores sino como ceniza amarillenta y antigua al pie de los árboles, porque el hielo las ha chamuscado por la noche, un tiempo atrás. Pero quizá son las raíces del almendro las que se nutren de una esperanza indestructible como la de los humanos. [...]

Pero, sean como sean las cosas, los hombres, porque lo somos sencillamente, parece que estamos abocados un día u otro a sorprendernos de la hermosura del mundo, y, a menos que a la especie le vayan tan mal las cosas como para que pierda el gusto por la vida, porque si no es así siempre será obstinada como los almendros. Porque también somos igualmente frágiles nosotros, flor de un día, y alguna admiración y respeto nos debemos antes de que anochezca para todos, y hiele”.<sup>176</sup>

Varias imágenes del árbol han aparecido ya en la novela antes de “El árbol”: los chopos que constituían junto con el regatillo el lugar de asentamiento de los primeros

---

<sup>176</sup> *Obstinación del almendro y de la melancolía*, Zaragoza, Sibirana Ediciones, 2012, pp. 18-19. “Éste es un libro de recuerdos y evocaciones de lugares y esperanzas y melancolías escritas, que estaban desperdigadas”, escribe Jiménez Lozano en el “Ofrecimiento” que abre sus páginas. Encontramos en él la reescritura de algunos artículos periodísticos publicados tiempo atrás, que el autor devuelve aquí “a su formato primigenio y más libre”. Es el caso de “La obstinación del almendro”, que se publicó como artículo periodístico en *El Norte de Castilla* el 15 de febrero de 2004, con el título “Y floreció el almendro”.

pobladores de Alopeka, el árbol-calendario que había traído de las Indias don Martín de Huidobro, un sauce, una higuera y un manzano que Mosén Pascual tenía en su huerto, etc. Después del árbol genealógico, en el capítulo “El niño”, aparece la imagen del manzano de las manzanas de oro, símbolo complejo por la fusión de referencias mitológicas, bíblicas y artístico-literarias que presenta. Imágenes simbólicas del árbol se encuentran en casi todas las constelaciones de la novela.

El árbol de los antepasados de Maestro Huidobro es un árbol pintado, como lo son tantas imágenes simbólicas del árbol.<sup>177</sup> Para la imaginación simbólica la imagen es vívida, dinámica; es símbolo porque tiene vida.<sup>178</sup> Maestro Huidobro, en uno de los capítulos finales de la novela, visita San Baudelio de Berlanga y se encuentra allí con un pintor etíope que estaba pintando “una capilla debajo de una palmera”. El Etíope sabe bien que la imagen puede traer las cosas a la vida, y así, cuando Maestro Huidobro le pregunta extrañado si por aquellos parajes en que se encontraban había palmeras, él le responde que “hay memoria” y se muestra seguro de que “cuando él lo pintara todo volvería a existir de nuevo” (MH: 112).<sup>179</sup> Es una expresión literaria de la naturaleza de la imagen simbólica, y de la capacidad humana de simbolizar la realidad, que tiene en el arte una de sus expresiones primeras. El árbol que vamos a analizar es una pintura transfigurada en palabra, una imagen icónica artísticamente representada como imagen verbal.<sup>180</sup>

El árbol tenía especiales cualidades, florecían en él las cartelas de las mujeres:

---

<sup>177</sup> Las palmeras de los Beatos, símbolo paradisíaco, son pinturas; sobre ellas y simbología escribe Jiménez Lozano en *Guía espiritual de Castilla*. Su discurso se detiene también en San Baudelio de Berlanga, que no es pintura, pero sí una imagen artística del árbol, “como un gran árbol de piedra cuyas ramas sostienen el cobijo de la techumbre” (Op. cit., pp. 13-23).

<sup>178</sup> La dinamicidad de las imágenes primordiales o arquetipos ha sido subrayada por C. G. Jung: “son trozos de la vida misma (los arquetipos), imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo. Hay que aplicarlo en la forma indicada al conjunto de vida-situación del individuo determinado a quien se refiere”. (JUNG, C. G., 1995, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, p. 96)

<sup>179</sup> Las relaciones entre simbolización y memoria serán abordadas en el apartado que dedicamos al análisis del narrador de *Maestro Huidobro*, en el capítulo 4 de la tesis.

<sup>180</sup> H. Jonas ha utilizado los términos “herramienta”, “imagen” y “tumba” para explicar la capacidad simbólica como lo propiamente humano, lo que él llama la “transanimalidad” del hombre. La “imagen” recubre todo el campo semántico de las manifestaciones artísticas. Cfr. JONAS, H., 1998, “Herramienta, imagen y tumba. Lo transanimal en el ser humano”, en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, Barcelona, Herder, pp. 39-55.

“...así como el árbol que había traído de las Indias Occidentales el hidalgo Martín de Huidobro era mitad árbol de invierno y mitad árbol de verano, así este árbol pintado de la genealogía de la familia tenía también otras poderosas virtudes, y éstas eran que, no se sabía por qué sí o por qué no, de repente, un día, la cartela donde estaba escrito el nombre de la abuela Engladina, o de la abuela Guiomar, comenzaba a echar unas hojitas tiernas que en seguida se hacían grandes, y brotaba de allí una granada o una manzana o un cidro, o también rosas, o caléndulas. Pero sólo ocurría eso con las cartelas de las mujeres, y las de los hombres tenían que ser muchas veces restauradas porque la pintura se había borrado un poco” (MH:22).

¿Por qué imaginarias razones florece el árbol pintado? ¿Qué contenido simbólico encierran sus “poderosas virtudes”? En primer lugar, contiene el simbolismo cíclico-vegetal-agrolunar de la fructificación y la floración. Sin embargo, observamos que dicha floración está desprovista de la dependencia del ciclo, del eterno retorno y promesa de volver a empezar que conlleva siempre el simbolismo agrolunar. La clave para comprender la singularidad que presenta el símbolo vegetal en el árbol de *Maestro Huidobro* está en la expresión “no se sabía por qué sí o por qué no”. La floración no está unida al ritmo cíclico de las estaciones. La imagen enlaza directamente con el simbolismo del árbol como vegetal verticalizado, cuya temporalidad se abre al crecimiento, al progreso:

“A primera vista, el árbol parece colocarse junto a los demás símbolos vegetales. Por su floración, su fructificación, por la más o menos abundante caducidad de sus hojas, parece incitar a soñar una vez más un devenir dramático. Pero el optimismo cíclico parece reforzado en el arquetipo del árbol, porque la verticalidad del árbol orienta de manera irreversible el devenir y lo humaniza en cierta forma acercándolo a la posición vertical significativa de la especie humana. Insensiblemente, la imagen del árbol nos hace pasar de la ensoñación cíclica a la ensoñación progresista. Hay todo un mesianismo subyacente en al simbolismo de las frondosidades, y todo árbol que echa brotes o florece es un árbol de Jessé”.<sup>181</sup>

En relación con esta poderosa virtud, merece la pena comentar la imagen del árbol-calendario de don Martín de Huidobro. ¿Por qué el narrador los compara y afirma su

---

<sup>181</sup> DURAND, G., op. cit., p. 323.

equivalencia: “*así como el árbol que había traído de las Indias Occidentales el hidalgo..., así este árbol pintado tenía también otras poderosas virtudes*”? Veamos cómo se describe aquél en el capítulo primero:

“la mitad era árbol de invierno, y la otra mitad árbol de estío o de verano, y también tenía en sus ramas sus pasos de otoño, con hojas rojas o de oro viejo, y también de primavera con brotes muy relucientes y verdísimos como esmeraldas vivas. Y el árbol servía así de calendario” (MH:16).

El simbolismo agrolunar es claro, se expresa mediante el ciclo estacional (invierno, verano, otoño y primavera) y sus imágenes vegetales características. Ahora bien, las fases del ciclo son simultáneas, de manera que es el arquetipo sintético del árbol el que predomina en la imagen, y no el arquetipo agrolunar, tal como sucede con el árbol pintado. El árbol asume el ciclo vegetal-estacional y se convierte en símbolo transparente “de la totalidad del cosmos en su génesis y en su devenir”.<sup>182</sup>

Volviendo a los poderes de nuestro árbol genealógico, se observa que la floración está unida a la imagen de la mujer, que aparece como símbolo de fecundidad y de vida, si atendemos al simbolismo específico de los frutos y flores que brotaban de sus cartelas: granada, manzana, cidro, rosas y caléndulas.<sup>183</sup> La granada, como todos los frutos de muchas pepitas, es un símbolo de fecundidad (en la India las mujeres tomaban jugo de granada para luchar contra la esterilidad, es atributo de las diosas mediterráneas de la fecundidad). Debido a su forma, color y estructura interna -a su abundancia de semilla y a su color rojo brillante-, suele ser un símbolo de la plenitud

---

<sup>182</sup> Árboles maravillosos de poderes similares aparecen en el cuento de Jiménez Lozano “Sesión secreta”, perteneciente a la serie “Cinco pliegos lacrados” del libro *La piel de los tomates*: “...en una isla que se llamaba Isla del Hierro, había un árbol de cuyas hojas cada mañana caía tanta agua que daba abasto a toda la isla, y que en el Perú había otro árbol, cuya mitad tenía hoja, flor y fruta de invierno, y la otra mitad hoja, flor y fruta de verano”. (2007, Madrid, Encuentro, p. 114). Los señores inquisidores han de juzgar a una monja por sus maravillosos poderes de bilocación; el recuerdo de estos árboles, y de otras maravillas descritas por quienes habían sido testigos de ellas en las Indias, les predispone a la misericordia: “Se pasa a otro cargo”, concluyeron a la vez sus Señorías.

<sup>183</sup> Este simbolismo de la mujer se integra en el régimen nocturno de la imagen. Al no estar vinculado al ciclo, sino a la verticalidad humanizante del árbol, la mujer no es rostro de la muerte sino de la vida. No hay en *Maestro Huidobro* ni un atisbo lejano del arquetipo diurno de la mujer: nada de feminización de la muerte, ni de ciclo menstrual, que es ciclo agrolunar pero no deja de estar abierto a la posibilidad de deslizarse de lo ginecológico a lo moral-sexual, a poner el acento en los peligros de la sexualidad y llevarnos al esquema de la caída, y al arquetipo de la mujer fatal, nefasta, rostro nictomorfo de la muerte.



de vida, que se renueva sin cesar.<sup>184</sup> El imaginario bíblico apoya este simbolismo. Para los israelitas, las granadas eran un signo de bendición prometedora de abundancia, que nacía de su alianza con Dios.<sup>185</sup> El cidro es parecido a la granada por su forma -fruto de muchas pepitas- y comparte el simbolismo de fecundidad.<sup>186</sup> Granada y cidro son, además, frutos que generan sustancias, por lo que hay un fondo imaginario común de intimidad benéfica.<sup>187</sup> La manzana es símbolo de inmortalidad. Las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides son frutas de inmortalidad, y es precisamente éste uno de los símbolos del paraíso en *Maestro Huidobro*, así como en el cuento *Tom, Ojos Azules*, ya mencionado. Granada, manzana y cidro presentan dos valores del simbolismo vegetal del árbol: fecundidad e inmortalidad. Resulta interesante comprobar la adecuación entre el significado simbólico y la expresión lingüística: tanto la alternancia como la equivalencia de los valores simbólicos de los tres frutos se manifiesta verbalmente mediante la conjunción disyuntiva, un clasema en la gramática del imaginario: “brotaba de allí una granada o una manzana o un cidro”.

La rosa y la caléndula amplían y refuerzan el simbolismo vegetal. Desde el punto de vista de la filología, hay un parentesco semántico entre el latín *rosa* y *ros* -‘lluvia, rocío’-; de ahí su simbolismo de regeneración y la costumbre de depositar rosas en las tumbas (ceremonia que los antiguos llamaban rosalía).<sup>188</sup> La caléndula es una planta herbácea de jardín, con flores de color amarillo muy vivo y hojas de fuerte olor. El color amarillo matiza el simbolismo de la flor dotándola de un carácter solar:

---

<sup>184</sup> Cfr. voz “granada” en CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 518 y CIRLOT, J.E., op. cit., p. 236.

<sup>185</sup> Según el Eclesiástico (45,9), Aarón fue vestido con “ornamentos preciosos” y revestido “con manto de gala” y un cinturón “con granadas todo alrededor”. En el Cantar de los Cantares (4,3) se compara a la esposa con la hermosura de la granada: “Tus sienes, entre el velo, son dos mitades de granada”. En otro verso la amada ofrece al amado vino de granadas (8,2). Cfr. LURKER, M., op. cit., p. 108.

<sup>186</sup> Cfr. CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit. p. 280.

<sup>187</sup> En el texto prevalece el simbolismo vegetal frente al alimentario, pues no hay mención explícita de los símbolos de intimidad o esencias de la granada o el cidro, sólo del fruto.

<sup>188</sup> Cfr. voz “rosa” en CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 892. La rosa también puede ser símbolo de finalidad y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada, mandala. Cfr. CIRLOT, J.E., op. cit., 236. Dentro de la iconografía cristiana, Angelus Silesius ve en la rosa la imagen del alma, la de Cristo de quien el alma recibe la impronta. Dante compara el amor paradisíaco con el centro de la rosa: es la inmensa flor simbólica que Beatriz muestra a su amante al llegar al último círculo del Paraíso, rosa y rosetón a la vez.

iluminación, suprema riqueza, poder y fuerza. Quizá sea ésta la peculiaridad que aporta la caléndula en el conjunto. En resumen, el análisis de las flores y frutos revela los tres valores del símbolo vegetal agrolunar: regeneración, fecundidad e inmortalidad. Es el arquetipo del germen, de la misma constelación que el árbol, el que sustenta todas estas imágenes de floración; flores y frutos simbolizan la esperanza del fruto -futuro- venidero.

La descripción textual del árbol genealógico continúa manifestando la verticalidad característica de su semántica imaginaria. Después de sus poderosas virtudes, la descripción comienza “en lo más alto de todo”:

“En lo más alto de todo, tenía el árbol unas cartelas con los nombres de Adán y Eva, y de allí descendían otras cartelas sin nombres, y luego otras que tenían un espejo y, de repente, en 1302 aparecían los nombres del Juez Huidobro y Mari López, que tuvieron diez hijos, y éstos otros diez cada uno, ...” (MH:22).

Los nombres de Adán y Eva remiten al relato bíblico de la creación y sitúan los orígenes más remotos del protagonista en un universo cultural y religioso concreto. Adán es el hombre primordial, Eva es símbolo de vida, *natura naturans* o madre de todas las cosas.<sup>189</sup> Las cartelas que descendían de Adán y Eva estaban “sin nombres” y otras “tenían un espejo”. Las cartelas sin nombres se explican desde la fuente bíblica: pueden ser los “hijos e hijas” anónimos, según el pasaje bíblico, y que han dado lugar a varias especulaciones teóricas: “Fueron los días de Adán, después de engendrar a Set, ochocientos años, y engendró hijos e hijas. El total de los días de la vida de Adán fue de novecientos treinta años, y murió” (Gn, 5,4).<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 67. Sobre las distintas interpretaciones a las que se prestan los textos bíblicos que tratan de los orígenes, los relatos de la Creación, y las distintas atribuciones simbólicas de Adán y Eva en la Biblia, cfr. GERARD, A. M., 1995, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, p. 39 y pp. 413-414.

<sup>190</sup> “Expulsados del Jardín del Edén o «Paraíso Terrenal», el hombre y la mujer se dirigen a su destino engendrando hijos e hijas. La Escritura da nombre a tres de sus hijos: Caín, Abel, Set. Atribuye, según las versiones, cien o doscientos treinta años a Adán cuando el último viene al mundo [...] Estas estimaciones sorprendentes de la longevidad humana, como las que se encontrarán en la evocación de todas las épocas bíblicas pertenecientes a la protohistoria, se explican por la preocupación de establecer genealogías sin lagunas, mientras que algunos nombres solamente prevalecen en la tradiciones conocidas por los redactores. Así pues, los últimos más o menos bien identificados de la

Más llamativo resulta el hecho de que algunas cartelas tuviesen un espejo, aunque no extraño, dadas las cualidades especiales del árbol. Llamativo porque el espejo forma parte del universo literario de José Jiménez Lozano: constituye un símbolo autónomo o marca imaginaria específica de autor. ¿Por qué? ¿Qué simboliza en la arquetipología imaginaria y qué en el universo del escritor? El espejo presenta un simbolismo complejo. En la arquetipología simbólica aparece, en primer lugar, como símbolo nictomorfo. Asociado con el agua hostil, el agua negra, que sería el primer espejo, se une en constelación nictomorfa con los símbolos de la mujer nefasta, la onda, la cabellera, etc. (Algunos mitos, como el de Narciso, pero sobre todo el de Acteón, evidencian este carácter nictomorfo, con todos los elementos de la constelación). Por su capacidad de reflejar tiene ese sentido negativo del aparecer y desaparecer, una variabilidad que lo emparenta con la luna. Es símbolo de la memoria inconsciente, un símbolo mágico en muchas leyendas, que sirve para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado.<sup>191</sup> Ninguna de estas atribuciones simbólicas arquetípicas está presente en el texto que estamos analizando, ni en los otros espejos -varios- que aparecen en *Maestro Huidobro*. No hay un solo elemento de su contexto lingüístico ni simbólico, ninguna imagen, que nos permita discurrir por la constelación nictomorfa. José Jiménez Lozano ha hablado de los espejos en sus libros-diario y ensayos. En un fragmento de *La luz de una candela*, leemos lo siguiente:

“En esa misma tienda, mi fascinación por los espejos. Yo creo que el hombre no ha hecho cosa más misteriosa y hermosa jamás. Ni más coqueta y alegre, ni más seria, si llega el caso”.<sup>192</sup>

Espejos diferentes y siempre llenos de ese misterio o hermosura de los que habla el autor aparecen en muchos de sus relatos.<sup>193</sup> En el ensayo *Retratos y naturalezas muertas*, hay un capítulo titulado exactamente “Espejos”. En los significados del

---

cadena continua que va desde los orígenes a los tiempos prehistóricos se encuentran fácilmente dilatados en la parte correspondiente a las épocas remotas. Con mayor razón el primero de todos”. (GERARD, A. M., op. cit., p. 40).

<sup>191</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 200.

<sup>192</sup> *La luz de una candela*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 126..

<sup>193</sup> “Los espejos” es el último relato de *Un dedo en los labios* (op. cit., pp. 153-155). “El espejo” es también el último cuento de *Los grandes relatos* (1991, Barcelona, Anthropos, pp. 140-142).

espejo que el escritor comenta subyacen, sin duda, las enunciadas arriba: se apunta la ambivalencia del objeto que puede ser símbolo nictomorfo -constela con la fase dramática de la luna-, epifanía del tiempo devorador. Esta simbología está presente en la consideración barroca-moralista de los espejos, a la que Jiménez Lozano dedica la primera parte del mencionado capítulo de *Retratos*. El autor cita literalmente un texto barroco de Fray Antonio Marqués, en el que el espejo aparece relacionado con los afeites femeniles, donde se atisba cierta fascinación por un objeto tan hermoso, pero que escoran del lado de la moral, y de una cierta misoginia incluso. No es éste el espejo del que gusta el escritor, sino un “espejo” o “espejillo” bien distinto.<sup>194</sup> Está asociado a la mujer, pero no representa en absoluto un rostro nictomorfo del tiempo y de la muerte. Es símbolo del amor ausente, del amor cuyo rostro y cuyos “ojos deseados” pueden reconstruirse mirando el espejo. Un símbolo de esperanza, en suma. En *Maestro Huidobro*, es un símbolo más de la constelación de la candela. De hecho, según Jiménez Lozano, debería aparecer junto a la imagen de la candela encendida en el cuadro *Magdalena Terf*, de George La Tour, que el autor comenta con detalle:

“...en la Magdalena Terf no hay espejo de cristal o plata bruñida, pero lógicamente hay espejo de sombra porque hay luz de una candela, y quien mira el cuadro recibe la sombra de Magdalena, y, ya dentro de la estancia, podría discernir las sombras en el muro.

—No hay mujer ni amores sin espejo”.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Si se leen desde las claves de la antropología del imaginario los comentarios y reflexiones de Jiménez Lozano a propósito del espejo, se descubre, una vez más, algo que se ha constatado desde el principio de esta investigación: su peculiar capacidad de percepción y explicación simbólico-imaginaria del mundo. En este caso parece como si el autor interpretara, leyera, y comentara desde ese fondo de antropología imaginaria las manifestaciones culturales en las que el espejo se muestra como símbolo. Por ejemplo, afirma lo que se puede llamar una tendencia diurna de la imaginación de aquellos escritores barrocos y ascéticos, mientras que sus preferencias están con ese otro espejillo que acompañaría -aunque el pintor no lo haya dibujado en el cuadro- a Magdalena Terf, como señal de su amor ausente. Al escritor le parece imposible que no tenga esta mujer un espejillo, guardado en un cosero o en algún otro lugar.

<sup>195</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, Op. cit., p. 69. El libro entero es un “diálogo con pinturas y con vidas”, nos dice el escritor en las palabras iniciales, que son un ofrecimiento al lector, una invitación a ser interlocutor de esos diálogos: “Se trata de hablar sobre cosas, principalmente en torno a dos pinturas, la *Magdalena Terf* de Geroges de la Tour, y un doble retrato en el cuadro de Philippe de Champaigne que evoca la súbita curación de su hija...” (p. 13).

“En las Magdalenas de Georges La Tour el espejo lo es todo. También la candela lo es todo...”, escribe Jiménez Lozano a continuación. Son muchas las expresiones del escritor que ponen de relieve la relación del espejo con la candela encendida y su simbolismo de amor-esperanza:

“¿Cómo incomodaría al Amor eterno y a la Belleza infinita un espejillo ante el que se adereza el pelo y se compone el rostro, o ante el que se ríe, de pura ingravidez de cuerpo y ánima, y ante el que desde luego también se hace la pregunta: «¿Cuándo vendrá, cuándo vendrá?». Y en la espera se decide estar hermosa, y con la candela encendida, como Magdalena Terf, quien por cierto tiene un cabello espléndido, naturalmente”.<sup>196</sup>

Un ejemplo más de este simbolismo amoroso del espejo lo refiere Jiménez Lozano a la poesía mística sanjuanista:

“—Esto es lo que dicen los versos de Cántico espiritual:

*Y véante mis ojos*

*Pues eres lumbre dellos.*

—Sí, y de tal manera que estos mis ojos no verían, ni serían «mis ojos», sino por los otros ojos que son su lumbre, y yo no sería yo sino por el otro yo, y si se oculta el otro, ya no soy yo. *Magdalena Terf*, sin espejo, busca así en sus adentros donde están dibujados «los ojos deseados»; o en el espejo de la memoria que, si es memoria de amor, es «espejo ustorio», que quema. [...] Como si tuviera un espejillo, entonces; y *Magdalena Terf* tiene que tener escondido en alguna parte, en la zona de las sombras en la estancia, un cosero con otras cosas suyas, y entre ellas un espejo. ¡Seguro!”.<sup>197</sup>

En definitiva, es la experiencia del amor, marcada simbólicamente por el esquema rítmico amoroso-copulativo, la que conduce la imaginación a la esperanza a través de la imagen del espejo. Una atribución simbólica que Jiménez Lozano hace explícita citando a Henri Van Lier:

“—Ciertamente. Decir «amantes» es ya decir uno espejo del otro, su reflejo simétrico. Incluso en los niveles de la unión física, en la que los miembros de la expresión

---

<sup>196</sup> Ibídem, pp. 75-76.

<sup>197</sup> Ibídem, p. 72.

amorosa se adaptan «hasta el punto -escribe Henri Van Lier- de que cada uno es el otro... a la inversa. Sensitivamente el sincronismo motor exige que la sensación de uno se viva como naciendo de las sensación cómplice... Una conciencia sola no tiene ningún medio de estar inmediatamente presente; su proximidad, su ingenuidad, se pierden desde que ella se mira cara a cara. Pero yo escapo a la distancia y a la evanescencia del espejo, si mi abandono, suscitando el abandono del otro, me es revelado y devuelto en el suyo. Esto es, extraigo la consideración de mi ser entero del otro, la experiencia del yo en el espejo del otro, y las del otro en mi yo, hacen posible la consistencia y experiencia del yo entero y nuevo»<sup>198</sup>.

Es este espejo, símbolo del amor y la esperanza del amor, el que está en las cartelas del árbol genealógico, pues la imagen se halla en el contexto de esta constelación, en el árbol. Gracias a las flores, los frutos, y los espejos, el árbol ve reforzado su simbolismo mesiánico.

Sigamos con las cartelas del árbol genealógico. En 1302 aparecen los nombres del Juez Huidobro y Mari López. ¿Por qué 1302? En “El pueblo” ha aparecido “el primer Huidobro del pueblo, que era juez en aquel tiempo” y uno de sus primeros pobladores, el que inventó el nombre de Alopeka; es el primer Huidobro del que tenemos noticia en el relato de los orígenes del protagonista. Pero, ¿no habría ocurrido mucho antes del siglo XIV todo lo que se relata en el capítulo dedicado al pueblo? Probablemente sí, y probablemente el Juez Huidobro del árbol genealógico sea también aquel primer juez Huidobro del pueblo; ello resultaría coherente con la temporalidad imaginaria del relato, que es la que prevalece, tanto para el narrador como para el lector.<sup>199</sup> El Juez Huidobro y Mari López tuvieron diez hijos y éstos otros diez cada uno. Quizá el número diez esté apuntando un simbolismo de totalidad

---

<sup>198</sup> Ibídem, p. 71-72.

<sup>199</sup> Una demostración de este aspecto de la pragmática imaginaria del relato, es decir, de cómo el imaginario afecta a su recepción, se observa en la lectura que hace Teresa Domingo de la fundación de Alopeka y del juez Huidobro. Afirma Teresa Domingo que el trazado del pueblo recuerda “como construyeron los romanos Ávila: un Decumanus Maximus, un Cardo Maximus y, luego, otros cardines”. Esto es, sitúa la acción en la época de romanización de la Península. Pero, inmediatamente, afirma también que el Juez Huidobro del árbol genealógico fue el que otorgó nombre al lugar. Ello quiere decir que, para Teresa Domingo, como lectora y como crítica, ha primado la coherencia imaginaria del relato, frente a cualquier otra posible determinación de temporalidad histórica exacta. Cfr. “Talante y escritura: *Maestro Huidobro* de José Jiménez Lozano”, op. cit.

del universo, siendo así la genealogía del protagonista un símbolo sintético de unidad en la pluralidad.<sup>200</sup> De hecho, entre los ascendientes de Maestro Huidobro hay diversidad de actitudes y prácticas vitales.

“...y ahí comenzaban a complicarse las cartelas y las ramas del árbol en una enramada muy tupida y casi se perdían los ojos cuando se subía por ella” (MH:23).

En la expresión “casi se perdían los ojos cuando se subía por ella” llama la atención el verbo subir. La descripción ha empezado en lo alto del árbol, pero ahora la mirada está abajo, y va ascendiendo. La verticalidad del árbol viene marcada por estas indicaciones, que son sugerencias imaginarias por mención indirecta. La genealogía supone ascendencia y descendencia, continuidad en la línea del tiempo. Este carácter de ascenso y descenso, descendencia y ascendencia, refuerza la verticalidad del árbol, que hace prevalecer las imágenes de resurrección y la temporalidad del progreso-esperanza sobre las cíclicas, como venimos observando.

Entre los personajes que el relato individualiza dentro de la genealogía han aparecido, en primer lugar, las abuelas Engladina y Guiomar, después Adán y Eva, luego el Juez Huidobro y su mujer Mari López. El interés del narrador por enlazar con los orígenes -del hombre, del pueblo, del personaje- resulta evidente. El próximo ascendiente nombrado será el hidalgo don Martín de Huidobro, cuya mención va acompañada, de nuevo, del árbol de las Indias, de la casa de Maestro Huidobro y de otros tesoros:

“Pero allí estaba también el hidalgo Martín de Huidobro, descubridor, que trajo el *árbol* del invierno y del verano, y telas maravillosas y especias, y construyó la *casa*. Pero sobre todo trajo *un como lingote de oro* que era *el ojo único de un ídolo* de los habitantes de las Indias, que tenía guardado en un arcón. A veces, se lo enseñaba a sus amistades diciendo:

—El ojo ve.

— ¿Qué ve?

---

<sup>200</sup> Según Cirlot, el diez simboliza en algunas doctrinas la totalidad del universo, tanto metafísico como material, pues eleva a la unidad todas las cosas. El diez fue llamado número de la perfección desde el antiguo Oriente, a través de la escuela pitagórica, hasta san Jerónimo. (op. cit., p. 337)

—Las almas.

Y entonces todos decían:

—¡Cierre, cierre!” (MH: 23).

La repetición de imágenes que han aparecido ya en “El pueblo” (árbol, telas, especias, casa) es un indicador de su densidad simbólica. También hay un símbolo nuevo: el ojo único de un ídolo. El ojo forma parte de la constelación espectacular, antítesis de la tiniebla nocturna. Dentro de la misma constelación se encuentra el oro, que ha de ser tomado aquí como reflejo -color dorado, oro visual-, pues el contexto simbólico está impregnado del carácter visual. El oro constela con la luz, con la mirada y con el ojo. El ojo y la visión (el ojo “veía” las almas) están asociados al esquema de la elevación y a los ideales de la trascendencia diurna, al arquetipo del jefe. El ojo es un símbolo luminoso del poder divino.<sup>201</sup> Quizá por eso, quienes lo veían enseguida querían que se cerrase el arcón, para no estar expuestos a su mirada omnipotente.

Hay otros ascendientes de Maestro Huidobro que aparecen individualizados, aunque no se diga su nombre sino aquello por lo que merece la pena recordarlos:

“Las cartelas que venían después estaban ya en ramas más cercanas y abiertas, y el aire circulaba entre ellas. Había allí otro Huidobro “tocador de viola triste”, y también otro que se había matado por amor desairado, y muchas mujeres jóvenes y niños muertos, y era como si aquella viola triste llorase por todos ellos y quien miraba el árbol la escuchase; aunque también había otro Huidobro libertino, y otro saltimbanqui, y una Isabel y una Clara que ofrecían una trinitaria y una kentia” (MH:23).

En el sintagma “tocador de viola triste”, destaca la unión casi lexicalizada de viola con triste, como si existiese un instrumento específicamente denominado “viola

---

<sup>201</sup> En *Sara de Ur* y otros relatos de Jiménez Lozano se encuentra esta misma asociación ojo-ídolo-mirada (op. cit., p. 30). En el ensayo *Los ojos del icono*, dentro del capítulo titulado “Los dioses de ojos grandes”, el escritor expresa la fascinación que producen los ojos de concha de los antiguos dioses mesopotámicos, cuya belleza le lleva a pensar en la profundidad y la polisemia que seguramente tendrían. Cfr. op. cit., p. 19.



triste”. La música pertenece a la misma constelación arquetípica que el árbol.<sup>202</sup> El llanto podría haber sido una imagen nictomorfa, pero al estar asociado a la música de una viola, aunque ésta sea triste, su simbolismo se inclina a la esperanza. En el árbol hay muerte, tristeza, dolor. El árbol es un símbolo sintético, no es extraño pues que aparezcan todos estos otros seres arrebatados por la muerte junto a otros cuyo recuerdo podría asociarse más bien con la dicha: “un libertino y otro saltimbanqui”. Aparecen de nuevo las mujeres, y de nuevo ofreciendo sus flores; ellas son las únicas con nombre propio, Isabel y Clara, junto a las otras mujeres y a Martín, el Huidobro indiano -del Juez Huidobro no sabemos cómo se llamaba, sí de su mujer, Mari-.<sup>203</sup>

“Y luego ya el árbol era como matemático o geométrico, todo claro y luminoso, con sus cartelas azules con letras rojas o negras, que parecían tarjetas de visita”. Claro y luminoso son mención directa de arquetipos epítetos del simbolismo diurno. El color azul es el color de cielo solar, sobre el que las letras negras o rojas están “salvadas” de la nocturnidad o de la muerte que ambos colores podrían sugerir. La conjunción de los dos regímenes de la imaginación en el árbol es coherente con su simbolismo sintético: el arquetipo nocturno del árbol-bastón linda con el diurno del cetro.<sup>204</sup> La expresión “como matemático o geométrico” evoca el significado de la palabra “geometría” en el universo literario de José Jiménez Lozano, palabra asociada a los jansenistas, especialmente a Pascal, para quienes el “espíritu de geometría” era una actitud ante la vida y un *modus operandi* de la inteligencia y la razón; formaba parte de la búsqueda de la verdad. Como tal, no extraña que los adjetivos “matemático y geométrico” vayan unidos con “claro y luminoso”, pues ambos permiten separar lo oscuro de lo claro, hacer luz y mostrar verdad. En el capítulo “De cómo abrió una

---

<sup>202</sup> En la pintura renacentista, la viola, especialmente una modalidad pequeña llamada *viola da braccio*, solía representar a la Música personificada, una de las Siete Artes Liberales. Entre las imágenes pictóricas en las que aparece este instrumento recordamos a Homero, un sabio de barba cana, coronado de laurel, y tocando una viola. Cfr. HALL, J., 1996, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, p. 327.

<sup>203</sup> Isabel y Clara evocan las figuras de las santas que llevan sus nombres, en cuyas imágenes suelen aparecer acompañadas de flores, aunque no sean la trinitaria y la kentia. Santa Isabel de Hungría porta un cesto de rosas en algunas de sus representaciones pictóricas, y Santa Clara de Asís aparece en ocasiones con una azucena.

<sup>204</sup> Sin embargo, el símbolo ascensional diurno del cetro no se confunde con el símbolo mesiánico nocturno del árbol-bastón, porque este último dirige la imaginación hacia la colaboración dinámica con el devenir, hacia una trascendencia encarnada en el tiempo, no hacia la trascendencia abstracta del cetro, surgida de la antítesis polémica a los rostros de cronos. Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 329.

escuela” se muestra ampliamente “el espíritu de geometría” de Maestro Huidobro y las consecuencias que tenía enseñar geometría a sus alumnos: conocer la verdad de la injusticia y cuestionarla.<sup>205</sup>

La descripción llega así a los ascendientes más cercanos y al propio Maestro Huidobro:

“Hasta que llegaba a los abuelos y a los padres de Maestro Huidobro: Manuel Huidobro, boticario, y su mujer, María del Mar Ayuso, comadrona. Y, abajo de todo, estaba pintado un círculo con el nombre de Maestro Huidobro, solo y solitario” (MH:22).

De los abuelos no se dice el nombre -antes se había nombrado a las abuelas Engladina y Guiomar-. Manuel Huidobro, padre del protagonista, tiene un nombre cargado de significación. Manuel significa “Dios con nosotros”, y es el nombre con el que el profeta Isaías se refiere al futuro Mesías.<sup>206</sup> Además, era boticario, un oficio simbólicamente asociado al ciclo vegetal y ofidiano -la serpiente es emblema de la farmacopea por su simbolismo de regeneración-. También resulta significativo el oficio de su madre: comadrona. La palabra es mención directa del arquetipo de la madre (símbolo de intimidad), al que también remite su nombre, María del Mar, pues el mar es la primera gran cavidad, arquetipo del continente primordial.<sup>207</sup> (¿Sería María del Mar hija de la abuela Guiomar? Sea como sea, el lexema mar se repite y se asocia la imagen de la madre primordial).

“Y, debajo de todo, estaba pintado un círculo con el nombre de Maestro Huidobro, solo y solitario” (MH:22). El círculo es un símbolo mandálico cuyo arquetipo es el

---

<sup>205</sup> Guadalupe Arbona ha comentado el sentido que la geometría tiene para Jiménez Lozano y ha recogido un texto de Pascal a propósito del “espíritu de geometría” y el “espíritu de fineza”, en su análisis de uno de los cuentos de *La piel de los tomates*, “Un extraño encuentro”, en el que la geometría aparece con este valor de “verdad” y “método de conocimiento que combina los principios del entendimiento y la recta mirada de las cosas”. Cfr. *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., pp. 236-243.

<sup>206</sup> Cfr. voz “Manuel” en FAURE, R., 2002, *Diccionario de los nombres propios*, Madrid, Espasa, p. 556 y voz “Enmanuel” en GIRARD, A. M., op. cit., p. 373.

<sup>207</sup> Una de las posibles etimologías que explican la formación del nombre “María” incluye el componente “mar”, lo que, de ser cierto, vendría a confirmar el simbolismo de intimidad señalado: “...también se ha interpretado (el nombre María) como me’iryam, «iluminadora del mar», de me’ir, «iluminador», y yam, «mar»” (FAURE, R., op. cit. p. 562).

centro. Todos los nombres anteriores están escritos en cartelas, y las cartelas suelen ser rectangulares o cuadradas, “como tarjetas de visita”, dice el narrador. “El espacio circular es más bien el del jardín, del fruto, del huevo o del vientre, y desplaza el acento simbólico a las voluptuosidades secretas de la intimidad”.<sup>208</sup> Hemos de subrayar, con el fin de que se entienda bien el simbolismo del centro manifestado en la imagen del círculo, que son los esquemas del descenso y la penetración los que sostienen los arquetipos de la intimidad. La historia de las religiones atestigua ampliamente que todo ser humano, incluso inconscientemente, tiende hacia un centro y hacia su propio centro. Todos los mitos, rituales y símbolos del centro coinciden en destacar tanto la dificultad de penetrar en él como la accesibilidad. Según M. Eliade, el simbolismo del centro pone de relieve determinada situación humana que podríamos llamar *nostalgia del paraíso*: el deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el centro del mundo, en el corazón de la realidad, y, en resumen, el deseo de superar de modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina.<sup>209</sup> El círculo es por ello un símbolo de lo ilimitado, de eternidad. Un rasgo de ser del personaje que aparecía en “La casa”: solitario, se repite ahora junto a un símbolo de la misma constelación que aquella, el del centro paradisiaco. El adjetivo “solo” contribuye a reforzar el significado simbólico del círculo como centro: varios relatos míticos del centro subrayan la necesidad de una experiencia personal para reanimar en la conciencia ciertos símbolos primordiales, recurriendo por ello a la construcción de mandalas interiores, bien sean mentales o identificados en el propio cuerpo.<sup>210</sup>

Después de describir el árbol pintado, el narrador cuenta los efectos que, en su cercanía y arrimo, sentía Maestro Huidobro. El árbol le daba consuelo, como la lumbre. Ofrecer consuelo y compañía es una función totalmente coherente con el

---

<sup>208</sup> DURAND, G., op. cit., p. 236.

<sup>209</sup> Op. cit., p. 48.

<sup>210</sup> Cfr. ELIADE, M., “Construcción de un centro”, en op. cit., pp. 54-61. El círculo, relacionado con el simbolismo del centro, se encuentra también en la simbología bíblica: el “anillo de piedras de fuego” colocadas alrededor del monte sagrado de Dios (Ez, 28,14). Como creación de Dios también la tierra es buena en sí; en lenguaje simbólico, es redonda; así surgió la imagen del globo terráqueo (Sal, 38, 8). En el Apocalipsis, el trono de la majestad divina aparece “en círculo, alrededor del trono, había otros veinticuatro tronos en los que estaban sentados los veinticuatro ancianos” (LURKER, M., op. cit., p. 59).

simbolismo del árbol que acabamos de describir, ¡cómo no iba a consolar un árbol lleno de esperanza!:

“Pero los días de mucha pena, Maestro Huidobro *se arrimaba a aquel árbol y se sentía consolado*, aunque sabía muchas cosas horrorosas de esos sus antepasados, pero también cosas risueñas, y tenía *un espejo oscuro de su abuela Engladina*, tan lejana, que ésta usaba siempre para su aderezo, y cualquiera que se miraba en él tenía que sonreírse” (MH:23).

De nuevo la imagen del espejo, “un espejo oscuro de su abuela Engladina” que hacía sonreír a quien se miraba en él. Su función, provocar la sonrisa, está en relación con la del árbol, consolar. No es raro, dado que el espejo, por ser símbolo del amor y la esperanza del amor, se acercaría al simbolismo mesiánico del árbol. La imagen constela con otros espejos e imágenes relacionadas con él en la novela: un espejo en el que el médico había recomendado mirarse a un viejo enamorado; un espejo que tenía el protagonista siendo colegial, cuando también esculpía el nombre de su enamorada en las columnas. ¿Por qué no se podía dejar de sonreír ante el espejo de la abuela Engladina? ¿Se vería en él la imagen del amor que se espera? ¿Por qué es un espejo “oscuro”? Lo que se puede afirmar es que todos esos espejos -o imágenes del mismo- están llenos de esperanza. La última -la tercera- imagen del espejo en este capítulo es la de un estanque en que el árbol genealógico se miraba para hallar consuelo, imagen que confirma esa relación con el árbol de la que se hablaba arriba y su simbolismo de esperanza:

“El árbol pintado no se regaba nunca, pero a veces, cuando el sol le daba de plano, había que ofrecerle algún *consuelo* y por eso un Huidobro muy antiguo ya había querido hacer un *estanque para que el árbol se mirase en él* al menos, y, como era muy agradecido y amoroso, era suficiente para su refrigerio un poco de humedad y el ruido del agua cuando salía del pozo por la boca de la bomba” (MH: 24).

Árbol antropomórfico, *imago homini* por todo lo dicho, y porque no necesita riego como los vegetales, pero sí necesita consuelo, como los seres humanos. El sol de plano ciega y quema, la esperanza siempre es tenue, nunca es totalmente luminosa -y no podría ser diurna para la antropología imaginaria-. El árbol necesita el consuelo

de algún elemento de la naturaleza que sea como un rumor. Por ello, le bastan la humedad del agua -no su riego - y el sonido de ésta cuando salía del pozo -no el triunfo de la elevación que sería el agua obtenida, el agua misma, sino el sonido de su ascensión-. En nuestro árbol genealógico, como en el árbol arquetípico, los valores mesiánicos lindan con los ascensionales, o mejor, el triunfo de la ascensión y de la luz queda asumido por la verticalidad humanizante del árbol.

Con todo, el símbolo del árbol no agota aquí sus significados en *Maestro Huidobro*. Volveremos a encontrarlo en las constelaciones simbólicas, especialmente en la del paraíso.

### **3.2. La muerte y sus antítesis**

La muerte y sus antítesis es la constelación simbólica que acoge en *Maestro Huidobro* los dos conjuntos arquetípicos de la imaginación del régimen diurno: los símbolos de la muerte y el tiempo y los símbolos antitéticos a dichos rostros del tiempo. Es la constelación dominante en los capítulos: “El segundo vecino”, “Idro en el colegio”, “Matanzas” y “Una guerra que hubo”. Los tres primeros se encuentran en la primera parte, la infancia y adolescencia del protagonista, y “Una guerra que hubo” marca el paso de la juventud a la edad adulta. Comenzamos el análisis de la constelación con las imágenes que aparecen en los primeros capítulos de la novela, anteriores a los mencionados. Cuando la explicación lo precise, haremos un breve resumen del argumento o del contexto en que se inserta la imagen.

El tema de “Maestro Huidobro en la UVI” es la cercanía de la muerte, por lo que resulta lógico que haya imágenes que la prefiguren. Se ha de señalar que, sin embargo, las imágenes de muerte van acompañadas de otras que dejan presentir la vida, lo que se corresponde con la confusión que genera en Alopeka la noticia de la muerte de Maestro, y con la presencia sutilmente velada de la misma en todo el capítulo. La carretera negra y larga que conduce al pueblo dibuja la primera imagen:

“...luego enfilamos *la carretera de octubre que era negra y larga*, y tenía muchos colores rojos y dorados a los lados de su *negrura*, que serían los árboles y las tierras de otoño...” (MH:10).

El negro es mención directa del arquetipo de la tiniebla nocturna -repetida en la palabra *negrura*- y forma una estructura bimembre con el adjetivo *larga*. La expresión presenta los símbolos nictomorfo y teriomorfo, dado que al arquetipo de la tiniebla nocturna se suma el del movimiento rápido. Cierta reacción depresiva que produce la visión de lo negro, y el temor ante el movimiento acelerado son síntomas del temor natural a la muerte y de la angustia ante la fugacidad del tiempo. Además, aunque el símbolo se constituye principalmente por el valor de los atributos, el nombre *carretera* contiene valor teriomorfo por su contigüidad con los vehículos generalmente rápidos que la transitan.<sup>211</sup> La metonimia como procedimiento de la imaginación humana explica una cuestión de método fundamental en la constitución simbólica: la ambivalencia del sentido activo-pasivo y del sujeto-objeto. La *carretera*, en sí misma estática, queda impregnada de movimiento y por ello se convierte en imagen junto a los dos atributos que la acompañan. El hecho de que la noticia de la muerte esté asociada a la velocidad refuerza el mismo simbolismo:

“Mosén Pascual dijo, mientras seguían doblando las campanas, que había sido un propio el que había traído la noticia de la muerte de Maestro Huidobro al pueblo, y que nos había adelantado en el camino porque había venido conduciendo una moto alemana de carreras” (MH:11).

El simbolismo teriomorfo de angustia ante la muerte se manifiesta también por mención indirecta del arquetipo del caos en los verbos *retemblar* y *chochar*, que son imágenes:

---

<sup>211</sup> Empleamos la palabra atributo con el significado específico que posee en la gramática del imaginario, que no se corresponde con la acepción morfosintáctica de la gramática tradicional, como se expuso en las consideraciones teóricas. El *revestimiento atributivo* del nombre, que nos pone en la dirección adecuada para descubrir su sentido simbólico, no siempre está explícito como complemento. A veces, el atributo acompaña una acción verbal que es matriz arquetípica de una constelación simbólica. Por ejemplo, al esquema verbal del distinguir, propio de las estructuras diurnas del imaginario suelen acompañar los atributos: puro vs. mancillado; claro vs. sombrío; alto vs. bajo.

“Pero a lo mejor Mosén Pascual no había oído bien al mensajero, porque dijo también Mosén Pascual que no dejaba éste un instante de manejar el manillar, acelerándolo, y que a él *le retemblaban los huesos y comenzaron a chocar unos contra otros* como si no tuvieran ninguna ternilla en medio, y se mejoró mucho de su reuma” (MH:11).

El ruido de los acelerones de la moto confirma el arquetipo: es isomorfo de la agitación. La palabra acelerar remite directamente al esquema del movimiento rápido, que es el que genera los arquetipos teriomorfos. Negrura, velocidad y ruido simbolizan la proximidad amenazante de la muerte en los tres párrafos transcritos.

En el segundo capítulo, “El pueblo”, hay imágenes de vida luminoso-diurna contenidas en dos de los nombres que fueron barajados por los primeros pobladores como posibles topónimos, antes de que se decidiesen por Alopeka: “Ojos rubios” y “Casasblancas”. “Ojos rubios” recordaba a una princesa mora de ojos dorados que vivía debajo de las aguas cuando los habitantes llegaron al pueblo. ¿Qué simbolizan los ojos rubios, ojos dorados de la princesa? El color dorado es un símbolo luminoso espectacular, antítesis de la tiniebla. El ojo, órgano de la luz, pertenece a la misma constelación arquetípica. Ambos revelan un simbolismo solar. El nombre “Casasblancas” surge

“porque todas *las casas estaban enjalbegadas* y, visto desde lejos, cuando *el sol* le daba de plano, *el pueblo parecía una sábana tendida*” (MH:15).

El color blanco del nombre tiene valor de convocatoria imaginaria, reforzado por la comparación con la sábana tendida, donde está implícita la blancura.<sup>212</sup> El sol es mención directa del mismo conjunto arquetípico. Blancas, sol y sábana tendida son imágenes porque remiten a los arquetipos epítetos claro y puro. Son símbolos de vida

---

<sup>212</sup> Empleamos el término *comparación* en sentido lingüístico amplio. Desde el punto de vista gramatical, la comparación presenta bastantes problemas de definición y clasificación. Seguimos la propuesta de Salvador Gutiérrez porque atiende ampliamente al componente semántico, que es fundamental en el análisis del imaginario. Según este lingüista, el ejemplo que vamos a comentar sería una comparación, aunque no presente estructura sintáctica comparativa: “Si el requisito semántico se cumple y no se corresponde con una construcción específica, habrá comparación, pero no estructura comparativa. Si aislamos una construcción formalmente diferenciada, pero no satisface esta condición semántica, tendremos una estructura no comparativa”. (*Estructuras comparativas*, Madrid, Arco/Libros, 1994, p. 9).

de la constelación luminoso-espectacular, asociada al poder benéfico del sol. La blancura se revela antes que nada como un símbolo de inmediatez originaria, remite al arquetipo de la limpidez, en el que se condensan las intenciones purificadoras del simbolismo diairético. En todo caso, el simbolismo de la blancura parece contagiado por la casa, arquetipo de continente y símbolo de intimidad primordial; y viceversa, la casa se ve contagiada del poder de la luz y la pureza.

En el contexto de la narración que hace el maestro don Austreberto de su estancia en tierra de moros, cuando éstos le recogieron después de una batalla en África, la blancura se asocia a los ojos y surge otra imagen de vida como antítesis de la muerte:

“Y le habían atendido una mujeres, pero, como tenían la cara tapada, no las había podido conocer, aunque nunca olvidaría ya *aquellos ojos tan grandes y misericordiosos* don Austreberto; ni tampoco como andaban por la arena del desierto, y decía de vez en cuando: -Y, ahora andarán y andarán por aquella extensión de mar de arena, *vestidas de blanco*, susurrando” (MH:27).

El arquetipo luminoso está expresado con mención directa en las palabras ojo y blanco. El color blanco es asimilado simbólicamente al oro, al reflejo de la luz vencedora de la tiniebla, de la luz divina; la blancura simboliza el estado celeste.<sup>213</sup> El símbolo está reforzado por la imagen de la arena del desierto, cuyo reflejo dorado constela con la blancura. El ojo, por su referencia a la luz y su resplandor, se sitúa en el ámbito del simbolismo astral unido a la divinidad.<sup>214</sup> Estas imágenes de triunfo de la vida sobre la muerte, opuestas a los rostros del tiempo, eran las que conservaba don Austreberto; imágenes que constituyen la antítesis de la guerra, el motivo por el que había estado en África.

---

<sup>213</sup> “...tradicionalmente el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. En el Apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que «han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero». Jesús como Juez es presentado con cabellos «blancos como la lana» y los del Anciano de los Días son blancos «como la nieve»: la blancura simboliza el estado celeste” (CIRLOT, J.E., op. cit., p. 110).

<sup>214</sup> Para los egipcios, el sol y la luna eran los ojos del dios del cielo Horus; según la tradición india, los dos astros son los ojos del dios creador Prayapati, y Esquilo habla del ojo de Helios, al que nada queda oculto. Cfr. LURKER, M., op. cit., p. 156.



Uno de los ensayos de Jiménez Lozano lleva por título *Los ojos del icono*, lo que quiere decir que la conexión simbólica ojos-divinidad está presente en el universo del escritor. La mirada de estos “ojos del icono” es una mirada cómplice, en su dolor o su alegría, con quienes la reciben; no es mirada interrogadora (como aquélla que el psicoanálisis asocia al símbolo del ojo y que es la mirada inquisidora de la conciencia moral o superyó), sino interrogada. Sólo en los actuales museos o iglesias devastadas en su capacidad de albergar los iconos, éstos enmudecen y miran como máscaras. Lo natural de esos ojos del icono era ser interrogados por la angustia de los hombres que encendían ante ellos una candela o murmuraban oraciones, o acompañar a esos hombres en sus alegrías: <sup>215</sup>

“Las viejas estatuillas mesopotámicas de pequeños dioses con sus grandes ojos de concha nos fascinan. Pero ¿por qué nos fascinan? [...] Su belleza, tan intensa para nosotros, debió de ser mucho más profunda y polisémica para quienes los hicieron con sus manos y tuvieron con ellos una muy estrecha relación existencial”. <sup>216</sup>

En *Sara de Ur*, su esposo Abram y su suegro Teraj eran de aquéllos que fabricaban diosecillos con sus manos.<sup>217</sup> Sara era “como una cervatilla de ojos ingenuos”; de Ismael se dice que era un muchacho “de ojos muy negros y penetrantes, muy melancólicos y aterciopelados”. De un intercambio de ojos y miradas surge el enamoramiento de Sara y Abram.<sup>218</sup> Los ojos también forman parte de la constelación luminosa en esta novela.

En el relato del castigo que reciben Idro y sus amigos por haber entrado en la huerta del señor Manuel Ruzo y haber causado un destrozo, la mano se suma a las imágenes del régimen diurno:

---

<sup>215</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., p. 15.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>217</sup> *Sara de Ur*, op. cit., p. 29.

<sup>218</sup> “Y Teraj comenzó a mostrarla toda clase de ídolos, y ya iba a escoger uno de ellos con ojos de conchas rojas y rayadas de negro, cuando Abram entró en la tienda y la miró. Y, entonces, fueron los ojos de Abram los que le parecieron mariposas, y misteriosos como los de los cabritillos”. (*Ibíd.*, pp. 30-31).

“—¿Es que se han dado ustedes cuenta de lo que han hecho? —les preguntó don Austreberto a Idro y a sus amigos.

Éstos callaron, y don Austreberto les ordenó:

—Extiendan ustedes *las manos*.

Los chicos las extendieron y don Austreberto dijo:

—Son *manos* de bandoleros y ladrones.

—¡Hala! —contestaron los chicos muy bajito.

—¡Ah!, ¿no? Vuelvan a extenderlas continuó don Austreberto.

Volvieron a hacerlo ellos, y entonces don Austreberto, que tenía las suyas a la espalda, de repente y *con la rapidez de un rayo*, les dio un palmetazo en *ellas*” (MH:28).

Las manos están unidas al primer gesto o dominante postural, que lleva a las técnicas de separación, al simbolismo diairético. El delito pertenece a la constelación simbólica diurna por la dominante postural que lo sustenta. Las manos son la herramienta natural del delito y las receptoras directas del castigo, que opera desde la misma dominante. Nótese que las manos son la palabra más repetida, tanto las del delito (nombre y pronombre referido a las manos de los chicos) como las del castigo (pronombre referido a las manos del maestro). Contra la acción de destrozar, acción teriomorfa que revela el simbolismo de la agresividad y la crueldad mediante el arquetipo del ogro devorador, el castigo representa su antítesis simbólica: el rayo. Un castigo luminoso-diairético contra una acción teriomorfa-tenebrosa. El rayo es mención directa del arquetipo ascensional-luminoso: tiene la fulguración de la luz, la rapidez y la derecho de la flecha. Su caracterización simbólica se aclara en el texto gracias a esos atributos: “de *repente*, y con la *rapidez* de un rayo, les dio un *palmetazo* en ellas”. El rayo forma parte de la constelación diurna, de los medios antitéticos para vencer el mal.

En clave de antropología imaginaria, analizamos seguidamente algunos de los “malandrines” de Idro, de sus enfermedades, o mejor, de las prácticas curativas a las que era sometido. (El capítulo “Los malandrines de Idro” revela un juego sutil entre las enfermedades y las picias o perversidades del muchacho).

La primera imagen de la constelación que nos ocupa es una antítesis diurna contra el poder de lo impuro:

“Idro padeció, como los otros niños, el sarampión y la escarlatina, por ejemplo; y también *tenía que purgarse* algunas veces con aceite de ricino, que sabía mucho peor que el aceite de hígado de bacalao; *había que cerrar los ojos* y ser muy valientes para tomar una cucharada, y *mucho más si se tomaba a la luz del día*” (MH:30).

La purga es una práctica diairética de separación de lo impuro. Remite a la valoración negativa de las heces y de todo lo relacionado con la digestión-asimilación-producción, que es propia de dicho conjunto simbólico. Mientras que para la imaginación nocturna el excremento es el primer producto humano, sustancia primordial -se encuentra en la constelación simbólica de la sal y del oro-, para la imaginación diurna la defecación es el colmo de lo negativo y de la abominación catamorfia. El hecho de tener que purgarse como algo que suponía un enorme sacrificio para el que “había que ser muy valientes” supone esa valoración negativa por parte de quienes le obligaban a Idro a tomar el aceite de ricino. La adscripción al régimen diurno de la imagen la confirma la siguiente expresión: “*había que cerrar los ojos* y ser muy valientes para tomar una cucharada, y *mucho más si se tomaba a la luz del día*”. Había que estar en la oscuridad para tomar el aceite de ricino. Los valores benéficos del esquema digestivo propio del simbolismo de la intimidad están totalmente ausentes porque se trata de caída y no de descenso digestivo. Ello supone la necesidad de mantener alguno de los símbolos de eufemización de la tiniebla nocturna como es el de la noche benéfica: la oscuridad era totalmente necesaria para poder realizar tal hazaña diurna, por eso había que cerrar los ojos. ¿Qué quiere decir “y mucho más si se tomaba a la luz del día”? Que la luz hacía aún más intensa la experiencia heroica-diurna a la que Idro se veía sometido. Que necesita ayudarse aún más de la oscuridad benéfica y protectora si tenía que salir victorioso de esta hazaña a plena luz del día. Una mención explícita del arquetipo ascensional del jefe

corroborar este simbolismo diurno: “sólo el que era un verdadero *jefe* o capitán entre los chicos era capaz de ello”.<sup>219</sup>

En el episodio que describe las anginas de Idro también se manifiesta la simbólica diurna. El benéfico descenso digestivo se muestra de nuevo imposible y el médico tiene que actuar:

“Pero también Idro tuvo anginas: se le levantaba la fiebre, le dolía la garganta, y *no podía tragar*.

—Ni las natillas —decía doña María del Mar-. Ni natillas.

—*Ango, angis, angere*, señora —decía don Asclepiades, el médico.

Y explicaba:

—Se forma *un pasadizo estrecho*, y a veces *se cierra*.

Pero luego se reía, y preparaba los toques para Idro. Don Miguel, el padre de éste, aportaba el algodón y el yodo, y don Asclepiades sacaba de su estuche las pinzas. Le decía a Idro:

—Tú tienes que abrir la boca y decir: «a», «a», «a».

Idro lo decía, y entonces don Asclepiades, que ya tenía empapado el algodón con yodo, le introducía a traición las pinzas en la boca, y le tocaba en las anginas; y así dos o tres veces, o más. Hasta que a Idro se le saltaban las lágrimas y le sabía la boca a yodo.

—Ahora, un caramelito, ¡y ya está! —decía don Asclepiades.

Pero Idro negaba con la cabeza. Hasta que ya pudo decir:

—No.

Y, a pocas horas de estos primeros toques, ya podía tragar las natillas que, al principio, sin embargo, también le sabían a *yodo*, y todavía se ponían *aquellas horribles manchas amarillas* en la servilleta” (MH:31).

---

<sup>219</sup> El imaginario de lo excrementicio, tanto diurno como nocturno, predomina en el cuento de Jiménez Lozano “La conversión”. La infancia del protagonista, aquejado de una lesiva “lentitud de vientre” había sido bien distinta a la de Idro, como hace saber el narrador al comienzo del relato. La curación-conversión de don Servando, el cacique protagonista, le lleva a hacer ciertas concesiones, a reparar levemente las injusticias que había cometido con sus subordinados. (*El santo de mayo*, Barcelona, Destino, 1989, pp. 149-157).

El simbolismo nictomorfo está manifestado por el verbo cerrarse y el adjetivo estrecho. Cerrar es aquí sinónimo de impedir la benéfica intimidad digestiva. El cortejo simbólico nictomorfo viene reforzado por el yodo, de color rojo oscuro y que dejaba “aquellas horribles *manchas* amarillas en la servilleta”. El conjunto simbólico nictomorfo y catamorfo se muestra mediante mención directa de sus arquetipos epítetos, oscuro y manchado, respectivamente, que son epifanía de la muerte a la que Idro se veía sometido, tanto por la enfermedad misma como por el procedimiento curativo.

Bien distinta se presenta la imagen del pato que tenía Elena la espigadora, amiga de Idro. Éste revela los valores de la luz diurna, y cómo el verse privado de ella le causaba gran dolor:

“Era *un pato todo blanco*, y andaba siempre como si le hicieran daño unos zapatos nuevos que llevara, pero de repente se paraba, estiraba el cuello que se hacía como una ese muy grande, batía las alas y echaba un vuelo. Casi se escapaba por las bardas, y Elena tenía que *cortarle a veces las alas*, aunque la daba mucha pena, cuando las tijeras hacían «crac-crac-crac-crac», y caía toda aquella blancura al suelo. Porque además se quejaba mucho el pato, aunque no le dolía, pero era como si le estuvieran matando” (MH:31).

Un pato todo blanco; de nuevo el color de la altura, de la luz, de la conquista espiritual. Luminosidad que constela con la ascensión y el vuelo, pues, a pesar de que el pato andaba con dificultad, podía volar. Las alas y el vuelo son los arquetipos ascensionales, símbolos antitéticos de la caída. El simbolismo ascensional y el luminoso revelan su necesaria unión en la expresiva imagen de las alas cortadas: no sirven para volar ni su blancura es luz, es blancura caída. El arquetipo del ala sostiene el símbolo; si el ala es cortada, pierde también su blancura. El sentido simbólico esclarece la dolorida queja del animal. La estructura sintáctica modal comparativa (“como si le estuvieran matando”) revela una verdad simbólica: al cortarles las alas, le estaban matando realmente porque le quitaban la posibilidad de alzarse contra la muerte aniquiladora mediante el vuelo, y de mantener íntegra su luminosa blancura contra la oscuridad. Elena, que es espigadora y por su oficio está

más cerca de la constelación agrolunar, es quien le corta las alas al pato. Era pobre, y quizá hay un rechazo en ella al vuelo de la trascendencia desencarnada que contiene la imaginación del simbolismo diurno. Su respuesta a la amenaza de la muerte es otra, es la del ciclo, la del fruto, etc.

Otro malandrín simbólicamente revelador es el de la rotura del brazo que Idro sufrió mientras jugaba con sus amigos a la batalla de Lepanto.<sup>220</sup> El narrador insiste en que fue “una cosa tonta” y que no tenía que haber ocurrido por una simple caída. Sin embargo, desde el punto de vista simbólico-imaginario casi nunca resulta simple una caída, suele ser amenaza de la muerte. El arquetipo de la caída presenta repetición léxica en el fragmento que describe la batalla. La descripción abunda en símbolos de los grandes conjuntos de la imaginación diurna: los rostros del tiempo y sus opuestos. Los símbolos nictomorfos y catamorfos vienen expresados mediante palabras que son mención directa de arquetipos sustantivos o esquemas verbales: caída, le hundían, tumbar, volcó, resbaló, cayó, había caído. Las antítesis de éstos se manifiestan igualmente por mención directa del arquetipo o símbolo ascensional: espadañas, estandarte, varas largas. No podía ser menos en una batalla, es lógico que esté operando la antítesis cuando se trata de vencer al enemigo, de luchar contra, de dos bandos enfrentados. Con la caída, su propia caída y la del buque-insignia en el que estaba, Idro perdió “la Jefatura de la tropa”. Experimentó la dificultad de ser jefe, de salir triunfante y vencedor de una batalla; experimentó el fracaso:

“...lo que luego le pasó con el brazo no era lo mismo. Todo fue una cosa tonta lo del brazo, y no se le tenía que haber roto por una simple *caída*, como tantas otras veces *se había caído*, incluso del columpio, pero esta vez *se le rompió*. Estaban haciendo en la laguna la batalla de Lepanto. La flota turca

---

<sup>220</sup> La intertextualidad con Cervantes y su obra es una constante en *Maestro Huidobro*. No es el objeto de estudio de esta tesis, pero es claro que Jiménez Lozano ha querido vincular la infancia de Idro con la experiencia vivida por Cervantes en la batalla de Lepanto, una experiencia de “opción” que marcaría su vida, como ha explicado maravillosamente Rosa Rossi. Cervantes había sido autorizado a permanecer bajo cubierta a causa de la fiebre y, sin embargo, optó por combatir. “Cervantes fue al combate físico de Lepanto por una opción que aquella fiebre misteriosa había vuelto libre”. (*Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*, Madrid, Trotta, 2000, p. 21). Según R. Rossi, la disminución de sus capacidades físicas será para Cervantes fuente y estímulo de su imaginación y su creatividad.

iba ganando, y la cristiana tenía ya que refugiarse entre las *espadañas* porque, si salía un barco a altamar, los turcos le hundían. Sólo el barco de Idro, que llevaba el *estandarte*, y otro barco de escolta, seguían siendo inalcanzables por los turcos. Éstos hacían remolinos en el agua con varas largas, o provocaban olas con las manos, para tumbar aquellos barcos, pero ellos se sostenían, y entonces hubo un traidor truco que lanzó un guijarro contra la nave capitana, que era la de Idro, y la volcó. Eso estaba terminantemente prohibido por las leyes de la guerra, e Idro y los otros muchachos de la flota cristiana se aprestaron a vengar aquella felonía, pero Idro resbaló, *cayó* sobre una piedra caliza de la orilla de la laguna, y el brazo hizo ¡chas!, y *se partió*. Aunque todavía, *con él colgando*, animó Idro un poco a los demás...” (MH:33).

La “hazaña” del robo de las manzanas, cuyo castigo ya conocemos, también revela en este capítulo de los malandrines la simbólica diurna de sus protagonistas:

“Se les aparecía en la imaginación aquel anochecer del robo de las manzanas, ya con la luz de la luna que las hacía relucir como ascuas, que les parecía que iban a quemarse, y cómo treparon por el árbol Idro y Alipio, y Julio se quedó vigilando.

—No queman —dijo Alipio.

Y entonces las arrancaron rápido y se las llevaron, pero luego ya no les gustaron, ni les valían para nada, y las machacaron con unas piedras” (MH:35).

En primer lugar, se produce al anochecer, en la hora del véspero en que la cercanía de la noche y su atisbo agudiza el temor a la tiniebla y al inexorable paso del tiempo. En esa hora las manzanas de oro brillaban aún más, constituían una invitación a la antítesis, al triunfo-conquista de la luz contra la oscuridad de la noche. La ascensión que los muchachos practicaron, expresada en el verbo trepar, revela un imaginario de conquista. Su hazaña heroica de ascensión hacia la prometedora luz dorada termina en fracaso, en imágenes simbólicas de muerte en las que subyace el arquetipo del ogro devorador: “las machacaron con unas piedras”. La batalla de Lepanto termina

en simbolismo catamorfo o caída; el robo de las manzanas termina en simbolismo teriomorfo o destrucción.<sup>221</sup>

A continuación, el estudio de la constelación de la muerte y sus antítesis se centra en uno de los capítulos más significativos de la misma en el conjunto de la novela: “El segundo vecino”. Las imágenes poseen aquí una singularidad con respecto a las analizadas hasta ahora: la mención de símbolos y arquetipos no es directa sino más bien sutil, y las imágenes presentan como un doble velo simbólico, por lo que su desvelamiento requerirá también nuevos procedimientos, atención más abierta a las menciones indirectas y a la sugerencia imaginaria del conjunto.

“El segundo vecino” forma parte de una tríada. Es el segundo de los tres capítulos de vecinos. El lector ha conocido ya al señor Benedicto, el trajinero, cuyo huerto lindaba, y se comunicaba incluso mediante una puerta que abrieron en la tapia, con el huerto de la casa de Idro. Lo primero que capta la atención es la diferencia de títulos entre los tres capítulos de la tríada. El actual vecino no es nombrado por su oficio, como “El trajinero”, aunque el suyo sea un oficio tan simbólico y caracterizador del personaje como el de aquél. Tampoco se le nombra como a las señoritas Clemencia y Constanca, con el apelativo con el que se las conocía en el pueblo: “Las coronelas”. Lo designa el nombre genérico y compartido con los otros dos, vecino, y lleva

---

<sup>221</sup> La referencia intertextual a San Agustín, que cuenta en sus *Confesiones* una escena semejante, la del robo de unas peras, es clara en este episodio. Jiménez Lozano la ha recogido y comentado en *Retratos y naturalezas muertas*: “¿Cómo no acordarse allí, en la sala de espera de Bergase, 19, de Agustín tendido luego en el diván y contando el robo de las peras cuando era muchacho? Hay que imaginar la escena del mocito pavoneándose de haber robado por el placer de hacer daño únicamente, tal y como el Agustín de las Confesiones nos la pinta: *Nec ea re volebam frui, quam furto appetebam, sed ipso furto et peccato*; esto es: «Ni tampoco quería aprovecharme de lo que iba a hurtar, sino que mi gusto estaba únicamente en el mismo hurto y pecado. Había un peral en una finca, vecina a nuestra viña, cargado de peras que ni eran hermosas a la vista, ni sabrosas al gusto. No obstante eso, juntándonos unos cuantos perversos y malísimos muchachos, después de haber estado jugando y retozando en las eras como teníamos costumbre, fuimos a deshora de la noche a sacudir el peral, y traernos las peras, de las cuales quitamos tantas, que todos veníamos cargados de ellas, no para comerlas nosotros sino para arrojarlas después o echarlas a los cerdos, aunque algo de ellas comíamos. En lo que ejecutamos una acción que no tenía para nosotros de gustoso más que el sernos prohibida». —El placer del mal, el placer del desafío a la moral, en unos muchachos. Nada pues, de inocencia infantil y angelical. [...] el misterio de iniquidad del que hablara el propio Agustín”. (Op. cit., pp. 33-34).



delante el determinante numeral segundo. Este numeral del título contiene la primera sugerencia imaginaria, agudizada cuando leemos el comienzo del capítulo:

“Otro vecino de Idro era más vecino que el señor Benedicto en el sentido de que la puerta de su casa estaba al lado izquierdo de la puerta de la casa de Idro, según se miraban las fachadas. Pero en otro sentido era menos vecino, porque cuando Idro le veía y estaba con él, pasando en su compañía las horas muertas, no eran en su casa, sino el taller que tenía, que estaba en el barrio de La Fuente. Este vecino se llamaba Asterio y era ebanista-carpintero” (MH:47).

El narrador mismo ha querido explicarnos por qué es el segundo, y nos dice, además, que podía haber sido primero o más vecino que el señor Benedicto por la proximidad de las casas, pero no lo era porque no era la intimidad de la casa lo que compartían, lo que hubiera sido expresivo de una más estrecha y como “primera vecindad”. El número dos puede llevar implícito un carácter negativo como símbolo del conflicto planteado por el dualismo, número de contraposiciones, de ambivalencias y desdoblamientos.<sup>222</sup> El dos está presente en la comparación con el señor Benedicto, que es la que lo define como más vecino y menos vecino al mismo tiempo. Su oficio es una palabra compuesta por dos lexemas: ebanista-carpintero. Tiene casa, pero el espacio narrativo-simbólico de encuentro con Idro es el taller, hecho que determina esa “segunda vecindad” (en el capítulo anterior, el espacio narrativo es el huerto y en el siguiente, la casa).

El nombre Asterio procede del griego *aster*, *-éros*, ‘estrella, astro’. Su significado etimológico remite a un conjunto simbólico arquetípico. Llamarse estrella no puede sernos indiferente cuando toda una vertiente de la expresividad imaginaria tiene en su génesis la rítmica lunar, y otra, la de régimen diurno, nace de la antítesis luz-oscuridad, cuya primigenia manifestación natural está unida a los astros. La voz castellana *aster*, ‘género de plantas’, posee la misma etimología griega que el

---

<sup>222</sup> “Es la primera y más radical de las divisiones (el creador y la criatura, lo blanco y lo negro, lo masculino y lo femenino, la materia y el espíritu, etc.) de donde se deducen todas las demás. [...] El dos expresa pues un antagonismo, primero latente y luego manifiesto; una rivalidad, una reciprocidad, tanto en el odio como en el amor; una oposición que puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria y fecunda” (CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 426). Cfr. voz “números” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 355.

nombre Asterio.<sup>223</sup> La consideración semántico-filológica confirma la adscripción del nombre Asterio al simbolismo agrolunar, más que al simbolismo uraniano y solar, del que en principio no estaría desprovista la palabra astro. Si el nombre propio es imagen simbólica, no menos significativo resulta el semantismo del nombre que designa su oficio: ebanista-carpintero. Ebanista es el que tiene por oficio trabajar el ébano y otras maderas finas. El ébano contiene en sí el atributo de la negrura que determina su valor simbólico, es madera negra, oscura. (“Ébano vivo” se llamó a los negros en época de trata). Valor de sugerencia imaginaria adquiere el hecho de que, en el nombre compuesto de oficio, aparezca primero el lexema ebanista, cuya negrura remite al arquetipo de la tiniebla nocturna, un rostro de la muerte. Llamativo porque sólo sucede así cuando el narrador se refiere al señor Asterio, mientras que al referirse a los compañeros de oficio de otros países, franceses o alemanes, pone delante, siempre, la palabra carpinteros, eran carpinteros-ebanistas, no ebanistas-carpinteros como el señor Asterio. El taller donde éste trabajaba, el espacio narrativo, recibe el nombre de taller o de ebanistería, nunca carpintería.

La estructura del capítulo está marcada por el simbolismo agrolunar, que encierra una dialéctica, una estructura antagónica, una escansión dramática del tiempo cuya síntesis representa el llamado *drama agrolunar*:

“La filosofía que se desprende de todos los temas lunares es una visión rítmica del mundo, ritmo realizado por la sucesión de los contrarios, por la alternancia de las modalidades antitéticas: vida y muerte, forma y latencia, ser y no ser, herida y consuelo. La lección dialéctica del simbolismo lunar no es ya polémica y diáirética como la que se inspira en el simbolismo uraniano y solar, sino por el contrario sintética; la luna es al mismo tiempo muerte y renacimiento, oscuridad y claridad, promesa a través y por las tinieblas, y no búsqueda ascética de la purificación, de la separación”.<sup>224</sup>

El oficio del personaje, ebanista-carpintero, tal como se describe en relato, revela esta dialéctica antagónica, en estrecha relación con su nombre: el señor Asterio

---

<sup>223</sup> Sobre la etimología de la voz castellana *aster*, cfr. COROMINAS, J., 1994, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, p. 69.

<sup>224</sup> DURAND, G., op. cit., p. 280.

fabrica objetos para la vida y para la muerte, para la casa y para la tumba. Es la dialéctica que marca la estructura del capítulo: en la primera parte asistimos, como Idro y sus amigos cuando estaban con él en el taller, al proceso de aprendizaje que el señor Asterio había vivido en Francia. El narrador se extiende en detalles sobre “maneras y refinamientos de tratar la madera” que le habían quedado al señor Asterio de su estancia en Francia, donde había llegado a ser *maitre*; allí había aprendido a hacer puertas y ventanas, cornisas, cajas para los relojes de cu-cú. Toda una cenestesia de la intimidad se despliega alrededor de la madera, incluso se menciona el árbol del que ésta procede. Sin embargo, en la segunda parte, todo es silencio, ausencia de nombre, soledad, misterio. Es entonces cuando la presencia simbólica de la muerte impregna el relato:

“...también le gustaba al señor Asterio dejar enteros los nudos de la madera que le parecían muy bonitos y llenos de misterios. Toda la ebanistería estaba llena de éstos, y algunas veces decía el señor Asterio a Idro:

—Mañana no vengas, ni solo ni acompañado.

—¿Por qué, señor Asterio?

—Porque no, porque tengo un trabajo especial, y tengo que estar solo.

Así que, ese día, ni Idro, ni los otros chicos portaban por el taller. Sólo que un día de éstos, Idro pasaba por delante de la ebanistería, y llamó:

—Que si le puedo ayudar a barrer las virutas —dijo Idro.

—No, no me puedes ayudar —contestó éste.

Pero, como Idro no se iba, y parecía que estaba allí escuchando mientras el señor Asterio estaba clavando tablas, salió éste muy enfadado a la puerta diciendo:

—¡Vete, vete!

Y entonces vio Idro sin querer lo que el señor Asterio estaba haciendo. Miró a éste a los ojos, y los dos bajaron la cabeza. Luego el señor Asterio cerró la puerta de golpe e Idro se fue muy triste. Y ya no volvió, ni tampoco los otros chicos volvieron al taller del señor Asterio, y le extrañaban y se iban a la otra acera, si se encontraban con él en la calle. Así por mucho tiempo. Hasta que al fin el señor Asterio puso un letrero en la ventana de su taller que decía: «No se hacen ataúdes».

Pero luego, veía el señor Asterio que la madera no les parecía ya tan bonita a Idro y a los otros chavales, y que ya no preguntaban apenas sus secretos” (MH:49).

Comienza con la mención directa del arquetipo nictomorfo del lazo, de la atadura: la palabra nudos. En principio, la palabra presenta una ambivalencia clara con el simbolismo de intimidad: son nudos bonitos y están llenos de misterios. Forman parte de la madera misma, de su composición natural; nudos como los rincones secretos de una casa, como los desvanes llenos de baúles antiguos, o nudos como secretos guardados en lo interior de las personas. Pero es la palabra misterios, la que anuncia la muerte, menos próxima al simbolismo de intimidad que secretos. La madera ya no encierra secretos de oficio como aquéllos que el señor Asterio les confiaba a los chicos (tenía incluso un secreto que había desvelado sólo a Idro: dejaba un poco cojas las sillas y mesas “para que la gente se acordase de él, aunque le maldijese un poco o creyese que era un mal ebanista-carpintero”). Pero ahora la ebanistería estaba llena de misterios, de nudos de la madera. Misterios que el señor Asterio esconde a los muchachos.

La presencia de la muerte se expresa en la diferencia simbólica con lo anterior: la intimidad benéfica del trato de la madera (oler, acariciar, tocar) es sustituida por la acción de clavar, cuya connotación, tras haber acariciado y amado, es herir; ni siquiera la madera es nombrada como tal, pues “estaba clavando tablas”.<sup>225</sup> Encierra un simbolismo catamorfo. La confianza del señor Asterio con los muchachos se torna enfado, brusquedad: “cerró la puerta de golpe”, expresión cuya resonancia imaginaria tiene el mismo sentido de agresividad y ruido. El taller se llama en esta segunda parte ebanistería. Sólo volverá a ser taller cuando tenga colgado el letrero “No se hacen ataúdes”. Cuando los niños han comprobado que la madera no sólo guarda secretos de vida sino también de muerte, “no les parecía ya tan bonita”. La realidad de la muerte ha impregnado la madera, materia animizada y símbolo de vida en la primera parte que se ha tornado también rostro de muerte, pero sigue estando ahí y sigue siendo madera, y los chicos vuelven al taller. El oficio y la materia

---

<sup>225</sup> Evoca los clavos de la cruz de Cristo, una imagen rotunda de la muerte. La acción de clavar aparece con este simbolismo de muerte en el cuento de Jiménez Lozano “La ladrona”. A la anciana protagonista se le había caído el crucifijo que tenía sobre su cama y el Cristo se había desclavado de su cruz. Ella se siente incapaz de clavarlo de nuevo y lo expresa repetidamente para sus adentros con la triple negación exclamativa: “¡No, no, no!”. Finalmente, sujetó el Cristo a su cruz con una cinta blanca. La dialéctica muerte-vida expresada mediante la alternancia del blanco y el negro, también está presente en este relato. “La ladrona” pertenece al libro *Un dedo en los labios*. (op. cit., pp. 93-96).

guardan memoria de la muerte y de la vida. Si Idro hubiera visto el rostro de la muerte reflejado en otro oficio y en otra materia, quizá no albergara siquiera una esperanza de vida, tal vez no hubiese regresado nunca al taller.

La constelación de la muerte y sus antítesis impera también en la tríada colegial, aunque con más intensidad en el primer capítulo, “Idro en el colegio”, y en el tercero, “Matanzas”. La primera observación y sugerencia imaginaria de “Idro en el colegio” se percibe en el hecho de que Idro no esté aún en el colegio: cuando termina el capítulo, el protagonista está todavía en el tren. Lo interesante es que el título responda a la semántica imaginaria del capítulo, y no al argumento.

La decisión de llevar a Idro al colegio fue tomada por Mosén Pascual, el cura del pueblo y amigo de la familia. Desde el punto de vista simbólico destaca en el texto la mención de la cabeza:

“Mosén Pascual tenía *la cabeza* muy dura, porque era aragonés y, cuando una cosa se le metía en ella, era imposible sacársela e impedir que la llevase a cabo. Así que costó Dios y ayuda convencerle de lo contrario, cuando ya había decidido, él por su cuenta, y convencido luego a don Manuel Huidobro y a doña María del Mar Ayuso, los padres de Idro, que éste tenía que ir a estudiar a un colegio muy bueno que había en el Pirineo de Huesca, cerca de su pueblo” (MH:59).

La cabeza designa un arquetipo del jefe (lo que concuerda con la acción de Mosén Pascual de decidir por su cuenta) y está unida a la imagen del Pirineo de Huesca, lugar de cumbres, imagen ascensional isomorfa. La cabeza es la acepción anatómica del arquetipo del soberano monarca, el símbolo del poder en el microcosmos del cuerpo humano, el jefe del cuerpo:

“Si los esquemas verticalizantes desembocan en el plano del macrocosmos social en los arquetipos monárquicos como desembocan en el macrocosmos natural en la valorización del cielo y de las cumbres, vamos a constatar que en el microcosmos del

cuerpo humano o animal, la verticalización induce varias fijaciones simbólicas de las que no es la menor la cabeza”.<sup>226</sup>

Mosén Pascual desea para Idro la ascensión, que llegue a ser un hombre de provecho:

“Mosén Pascual no había vuelto a éste nunca, desde que había salido de allí para hacer sus estudios, pero aseguraba que sabía a ciencia cierta que, para hacer chorizos bien curados y caracteres enteros, no lo había como aquellos aires; y a juicio de Mosén Pascual, lo que Idro necesitaba era una *mano de hierro* que le modelase y no se anduviese con contemplaciones respecto a tantas fantasías como tenía este niño” (MH:59).

La asociación cabeza-mano forma parte del conjunto microcósmico anatómico del arquetipo del jefe.<sup>227</sup> Elemento de la misma constelación simbólica es el aire, un aire ascensional diairético, purificador. En los deseos que Mosén Pascual tiene para Idro se dibuja toda una metafísica de lo puro: los símbolos de los que la imaginación dispone para cortar, salvar, separar, y distinguir la luz de las tinieblas. Una dirección simbólica verdaderamente opuesta a la que mostraba el muchacho:

“Hoy quería ser boticario o trajinero, mañana guarda del campo o pocero; hoy ebanista, albañil mañana, y no dijéramos ya cuando hablaba de ser titiritero o navegante, explorador o general. Era una pura veleta, y había que poner coto a eso” (MH:59).

La propuesta de formación para Idro se hace como contraposición: la antítesis de la fantasía, la antítesis de la veleta. Ésta representaba para Mosén Pascual un rostro del tiempo, el movimiento inesperado, el cambio de la buena dirección y rumbo, la amenaza a la estabilidad:

---

<sup>226</sup> DURAND, G., op. cit., p. 132.

<sup>227</sup> G. Durand, tras una serie de ejemplos históricos de la microcosmización anatómica del arquetipo del jefe manifestada en la cabeza, explica los símbolos que pueden ser asociados a ella: “La simbólica nos muestra que el poder microcósmico está indiferentemente representado por la cabeza erguida o el pene en erección, a veces también por la mano, como hemos dicho al hablar de la mano de justicia”. (op. cit., p. 133).

“Mosén Pascual, por no poder ver las veletas, ni siquiera soportaba la de la torre de la iglesia, y un día la *había atascado el mecanismo de rodaje con arena*; pero pintaba sobre todo con *los más negros colores*, ante doña María del mar, el aciago destino de los jovenzuelos que *no tienen un oriente y dirección* única, y andan dando vueltas en su imaginación” (MH:60).

Parece ser el arquetipo teriomorfo del movimiento caótico lo que provoca el rechazo de la veleta por parte del cura. El mecanismo de rodaje de la veleta no tiene los caracteres cíclicos a los que en principio podría aludir la palabra rodaje porque no son movimientos circulares ni previsibles; la eufemización del tiempo que opera en el simbolismo cíclico procede precisamente de su previsibilidad, de ese saber que algo va a suceder en el futuro, lo que no ocurre con la veleta. La veleta se mueve a merced del viento y Mosén Pascual la atasca con arena. El verbo atascar designa la antítesis del movimiento imprevisible, opera contra la amenaza del tiempo devorador. La etimología de la palabra viene a confirmar su simbolismo. En el DRAE se define la veleta como ‘pieza de metal, ordinariamente en forma de saeta, que se coloca en lo alto de un edificio, de modo que pueda girar alrededor de un eje vertical impulsada por el viento, y que sirve para señalar la dirección del mismo’; en sentido figurado, ‘persona inconstante y mudable’. Son las dos acepciones que tiene en el texto. Sin embargo, lo que interesa a la imaginación simbólica es el origen primero de la palabra; más que un derivado de vela, parece tratarse de un adjetivo árabe *beleta* ‘movediza, traviesa, endiablada’ derivado del verbo *ballat* ‘menearse de un lado a otro, agitarse’.<sup>228</sup> Éste el significado que tiene para Mosén Pascual, el que hace que posea ese simbolismo teriomorfo sostenido por el arquetipo del movimiento agitado. Comprobamos de nuevo cómo la imagen simbólica de una palabra suele tener relación con su etimología más antigua, la primigenia. La constelación diurna en la que se inscribe al personaje de Mosén Pascual en este episodio sigue mostrando la antítesis como *modus operandi* de su imaginación: contra la agitación de la veleta Mosén atasca el mecanismo. Frente a movimiento agitado, parada total.

---

<sup>228</sup> Cfr. COROMINAS, J., op. cit., p. 599.

“Pero doña María del Mar lloró tan desconsoladamente, suplicó tanto que Idro fuese a educarse a un establecimiento más próximo, y miró con ojos tan misericordiosos a Mosén Pascual, que éste cedió” (MH:60).

Doña María del Mar anula el poder diurno con sus ojos misericordiosos. Lloró, suplicó, miró con ojos tan misericordiosos... ¿Quiere decir que, cuando doña María del Mar miró, estaba ya resignada, miró compasivamente, como perdonando a Mosén Pascual, y entonces fue cuando éste cedió? ¿Suplica misericordia o la ofrece? El atributo misericordiosos impregna de nuevo el simbolismo del ojo. No se trata del “ojo omnipotente” u “ojo del Padre” de la psicología, sino de la mirada misericordiosa. De la constelación simbólica ascensional-luminosa conservan los ojos su capacidad de vencer la amenaza, el ser luz que vence la tiniebla.<sup>229</sup>

Desde el punto de vista antropológico-imaginario, destaca también el hecho de que fueran varones todos los que buscaron el establecimiento educativo para Idro: “Cedió, y luego entre él, don Manuel, don Austreberto y don Asclepiades, buscaron ese *establecimiento educativo* más próximo” (MH:60). Todos ellos comparten la lógica imaginaria de Mosén Pascual, lógica que precisamente destaca en los matices y connotaciones que posee en este contexto la palabra establecimiento. El término establecimiento educativo no entra dentro de la constelación de la intimidad de las estancias (constelación a la que sí pertenecen otros espacios de aprendizaje de Idro: la escuela de Alopeka o la biblioteca de las coronelas). El DRAE define la acepción de la palabra establecimiento que se emplea en la novela como ‘fundación, institución o erección; como la de un colegio, universidad, etc.’ El término tiene, ya en su origen, una vinculación con el arquetipo monárquico, que deriva de un esquema verbal claramente ascensional: levantar, erigir. Sin embargo, la palabra escuela es polisémica y su polisemia revela el arquetipo continente-contenido, es decir, apunta al simbolismo de intimidad, ya que puede referirse tanto a

---

<sup>229</sup> Son varios los personajes femeninos de la narrativa de Jiménez Lozano con “ojos misericordiosos”, o que presentan entre sus rasgos de ser la misericordia. Cfr. “Retratos de mujeres misericordiosas”, en *Un dedo en los labios*, op. cit., p. 135. La misericordia de Sara de Ur se revela en una escena que evoca la parábola bíblica de la misericordia, (o “del hijo pródigo”): “Pero Sara bajó del palanquín, corriendo, haciendo sonar todas sus ajorcas y pulseras, le besó en la mejilla izquierda y le perdonó” (op. cit., p. 18).



‘establecimiento público donde se da a los niños la instrucción primaria’, como a ‘enseñanza que se da o que se adquiere’, o ‘conjunto de profesores y alumnos de una misma enseñanza’, etc. En el establecimiento educativo, el sema más destacado es el de ‘fundado’, ‘erigido’, un sema secundario en la palabra ‘escuela’.<sup>230</sup> Dado el carácter del establecimiento educativo, es normal que Idro recibiera enseguida “un librito donde se explicaban la disciplina y los planes de estudio del colegio, su vida diaria con todas sus actividades”. No hay nada que se refiera al lugar como continente o contenido, como casa o estancia, como espacio habitable. Y no lo será.

“Y también recibió la lista de *ropas de que debía estar compuesto el ajuar*, y de cómo la ropa blanca, pañuelos de mano, servilletas y calcetines, deberían ir marcados con las iniciales del nombre y apellidos: I. H. A., y *el número 22*” (MH:60).

Las palabras ropa y ajuar abren otro conjunto simbólico (La ropa es tela y la tela o tejido pertenece a la tecnología del ciclo). ¿Qué simboliza el número adjudicado a Idro? Hemos visto el simbolismo negativo del dos en el análisis de “El segundo vecino”. Mientras que el uno es símbolo del ser, de lo esencial, principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad y se identifica con el centro, el dos es contraposición, conflicto, “equilibrio en tensión, experiencia de lo escindido: problema, necesidad de análisis, partimiento, descomposición interior o lucha contra Alguien”.<sup>231</sup> A pesar de este anuncio del conflicto que conlleva el dos, hay otra

---

<sup>230</sup> Jiménez Lozano ha expresado en varias ocasiones la diferencia entre instrucción y educación; esta última contiene el matiz de adoctrinamiento, de poder ejercido con un fin innoble sobre alguien, a quien se quiere insuflar una doctrina. De ahí que no sea indiferente el hecho de que la definición de la palabra escuela no contenga la palabra educación y sí la palabra instrucción o enseñanza. La adscripción simbólica del establecimiento educativo al lugar en el que se ejerce el poder se ve confirmada desde estas consideraciones. En un artículo periodístico sobre la situación de la enseñanza en el momento de su publicación, escribe J. Jiménez Lozano: “Este asunto de la instrucción -la educación es otra cosa, y sólo a partir de los grandes totalitarismos de nuestro tiempo se hizo general la idea de que los Estados tenían que educar- no ha hecho más que embarullarse, [...] la escuela pública fue el maravilloso invento que pretendía dotar a todo ciudadano de los instrumentos necesarios para hacerle posible su acceso al saber. [...] Pero ¡ah!... serviría enseguida..., no para conocimiento y maduración intelectual de quienes la reciben, sino para su instrumentación” (“Asunto de levitas”, en *El Norte de Castilla*, 17 de febrero de 2002.)

<sup>231</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 338. En cuanto a la repetición del número 2 en 22, no hay posibilidad de fusión entre los números que pueda señalar otro simbolismo distinto, sino la intensificación del dos. “Dos son las modalidades como pueden fundirse los números; por adición mística; por ejemplo,  $374 = 3+7+4 = 14 (=1+4=5)$ , y por sucesión, estableciendo que el número de la

sugerencia imaginaria del número, el recuerdo que Idro se llevará al colegio de las dos hermanas gemelas, sus vecinas: “...y las señoritas Clemencia y Constanca regalaron a Idro la ropa de deporte y las botas, y una raqueta, de tenis, y un pasamontañas”. (El regalo más importante, y netamente simbólico, la marioneta del Emperador Barbarroja, aún no aparece). Las iniciales hacen pensar en la reducción del nombre, en una suerte de adelgazamiento del nombre propio, de despersonalización. Sin embargo, precisamente en el colegio, Idro pondrá en juego resortes de su personalidad desconocidos hasta ahora para hacer frente a la nueva situación. La ambivalencia del símbolo permite pensar en otro posible simbolismo del número 22 en este contexto: “la manifestación del ser en su diversidad y en su historia, es decir, en el espacio y en el tiempo”.<sup>232</sup> Ambas realidades están presentes en la vivencia colegial de Idro, el conflicto y el desarrollo de su personalidad, al igual que las dos direcciones simbólicas del número 2. La ambivalencia es constitutiva del símbolo y, en ocasiones, la prevalencia de uno de sus valores no niega el otro.

La siguiente imagen de la constelación es la palabra *setiembre*:

“Pero, cuando ya se iba acabando *setiembre* y se acercaba la fecha en que Idro tenía que irse, todos estaban muy nerviosos, y también Elena” (MH:61).

En varios poemas de Jiménez Lozano, especialmente los que llevan por título las estaciones o los meses del año, *setiembre* suele ser el momento de la añoranza del tiempo lento, como si anunciase el inexorable paso del tiempo, la aceleración y huida de éste hacia lo incierto, el cambio:

“Pasa lenta una carreta de heno todavía,  
arrastrada por bueyes,

---

derecha expresa el resultado de la acción del anterior; así 21 expresa reducción de un conflicto (dos) a la solución (unidad)”. (op. cit., p. 337)

<sup>232</sup> “Totaliza en efecto las 22 letras que según la cábala expresan el universo: tres letras fundamentales, las equivalentes del Alfa, del Omega y de la M, que son las figuras arquetípicas, siete letras dobles, que corresponden al mundo inteligible intermediario; y doce letras simples, que corresponden al mundo sensible [...] Pero es a los antiguos parsis a quienes se remontaría semejante interpretación del 22 como «símbolo de todas las formas naturales y de toda la historia de la criatura». El *Avesta* estaba compuesto de libros de 22 capítulos; el libro de oraciones contenía 22 plegarias. El Apocalipsis de san Juan tiene también 22 capítulos. Veintidós son, por otra parte, los arcanos mayores del Tarot” (CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 1050).

en la maravillosa mañana de setiembre.  
¡Ah, si el tiempo  
fuese criatura tan humilde como el heno,  
y viajase en carreta!,  
¡Qué mañanas tan lentas y tan claras  
tendría el mundo!”.<sup>233</sup>

Es el anuncio del otoño, tiempo de días fugaces, tiempo en que las noches se apresuran, como leemos también en otros poemas otoñales del escritor. Es para Idro el momento de la separación, del cambio, de la amenaza de días fugaces y largas noches: “...se quedó muy triste, y ya no quería ir al colegio, pero sabía que su padre y Mosén Pascual le llevarían aunque fuese atado, y entonces se hizo el valiente”.

De nuevo la recomendación varonil de elevarse, que lleva implícito el esquema ascensional: “¡Qué estudies mucho y seas el primero de la clase!”. “¡Qué te hagas un hombre!”, acaban de decirle las gentes del pueblo. Por el contrario, las señoritas le dicen: “No te olvides de Alejandro, ni del emperador Barbarroja, Idro”. Le invitan a recordar las fascinantes historias que ellas le han contado sobre Alejandro, vencedor en la guerra contra Darío, y al Emperador Barbarroja. Las señoritas arrancan a Idro la única sonrisa, la única complicidad en medio de la pesadumbre.

La escena siguiente es la partida de Idro, desde que sale de su casa hasta que se monta en el tren. El relato de este trayecto ocupa ya todo el capítulo. Hay un paralelismo entre esta partida y aquella otra que Idro protagonizó junto a su maestro y sus compañeros de escuela en “La excursión a la granja”. Un paralelismo por contraste, pues si aquella primera salida estaba impregnada, desde el comienzo mismo del viaje, de símbolos de intimidad y paraíso, un conjunto de símbolos teriomorfos dibujan en esta ocasión el clima de ansiedad y angustia de Idro:

“Y ya al día siguiente estaba amaneciendo, cuando Idro se despidió de sus padres, y montó en la tartana con el señor Martín el pocero, que iba guiando la jaca. El equipaje iba a su lado, e Idro se envolvió en el tapabocas de viaje como le

---

<sup>233</sup> “Setiembre”, en *Elegías menores*, Op. cit., p. 34.

recomendó doña María del Mar, su madre, y la tartana, se puso en movimiento. Se oían las voces de despedida y los cantos de los gallos al principio, pero, luego, enseguida, sólo sonaban los cascos de la jaca sobre el alquitrán” (MH:61).

Estaba amaneciendo cuando Idro se despidió de sus padres. Recuerda la expresión cervantina “sería la del alba”, que era cuando don Quijote salió al camino. Una hora incierta ésta, un alborear, una hora siempre indecisa en la que no es de día ni de noche. Cuando fueron de excursión, los chicos viajaron en carro de mulas y ahora Idro va en tartana tirada por una jaca. El carro es un símbolo de intimidad y cíclico al mismo tiempo, (mención directa del arquetipo), mientras que la tartana, aunque ciertamente se trata de un ‘carruaje con cubierta abovedada y asientos laterales’ es un término que se aplica también a ‘cosa vieja e inútil’. Su etimología más antigua, es probablemente una onomatopeya: era el nombre de un cernícalo, parecido al sonido que emitía el ave. La jaca ha sustituido a las mulas, sin duda una mayor velocidad había de llevar ésta que aquéllas. Al contrario que en la excursión, el posible carácter de continente -que todo vehículo naturalmente posee- parece neutralizado por el movimiento, que nos lleva a los símbolos del tiempo. (En el simbolismo de intimidad, lo que interesa, más que la movilidad o fijeza, es el hecho de que el vehículo sea cáscara protectora, pero aquí lo que se nombra es el movimiento). La prenda que lleva Idro es la única protección, el único posible continente: “se envolvió en el tapabocas”. Es su madre -arquetipo del continente- la que le ha recomendado envolverse en él. Dado que el lexema madre apenas se nombra como tal en la novela, su presencia en este contexto, destacada por ser aposición explicativa, parece significativa. (A pesar de todo, el verbo envolverse conserva una reminiscencia del arquetipo del lazo y del esquema de la atadura, del simbolismo nictomorfo).

Los sonidos dibujan aún más claramente los símbolos del tiempo, el aspecto ruidoso de la teriomorfía: son ruidos. Sólo sonaban los cascos de la jaca sobre el alquitrán. La repetición de fonemas oclusivos sordos en aliteración tiene esa resonancia ruidosa diurna, debido al cierre en la fonación de las oclusivas. El arquetipo del caballo es isomorfo de las tinieblas, el terror ante la fuga del tiempo simbolizado por el cambio

y por el ruido. En la imaginación, el caballo se relaciona con el fenómeno meteorológico del trueno por ese carácter ruidoso y rápido.<sup>234</sup>

“El señor Martín e Idro iban en silencio, así estuvieron mucho rato, pero luego, de repente, dijo Idro:

—¿Sabe usted una cosa, señor Martín?

—No, ¿qué cosa?

Que ya no me acuerdo de nada del pueblo ni de nada, ni de mi madre, ni de Elena, ni de nadie.

—¡A ver!, Tú, ya... —contestó el señor Martín” (MH:62).

Idro rompe el silencio con una paradoja sólo aparente: nombra aquello de lo que dice no acordarse. “No me acuerdo” resulta ser una negación que afirma. Indica la división interior en que se halla el muchacho. No es casual que las dos primeras personas a las que nombra, y de las que en vano pretende no acordarse, sean su madre y Elena. Como todo muchacho en tal circunstancia, se muestra apegado a su madre, y simplemente enamorado de su amiga. Es la imagen femenina de la íntima cavidad acogedora y maternal la que subyace en la imagen de ambas mujeres, madre y amiga-amada. Cosas y personas son designadas, en primer lugar, con los pronombres indefinidos nada y nadie, palabras que encierran también cierta negación-afirmación. Nada procede del lat. *res nata*, ‘nacida’; la nada es la negación absoluta de todas las cosas, el no ser o la carencia absoluta de todo ser. Nada y nadie quieren ser negación, pero contienen un ‘nacida/nacido’.<sup>235</sup> La nada, en el universo literario de Jiménez Lozano, es, como el silencio, reveladora de imaginario, y suele estar en relación con la vivencia mística. La nada es la negación absoluta de todo lo nacido, pero en el sentido de que nada es absoluto, ni definitivo, ni Real Último; sin

---

<sup>234</sup> “Es bajo el aspecto del caballo ruidoso y espantadizo como el folklore, así como el mito, imagina el trueno. [...] El galope del caballo es isomorfo del rugido leonino, del mugido del mar tanto como del de los bóvidos”. (DURAND, G., op. cit., p. 73).

<sup>235</sup> *Nati* es plural de *natus*, ‘nacido’; en combinaciones frecuentes como *nadi* ha venido se cambió en *naid* ha venido, de ahí *naide* y, reaccionando contra el vulgarismo, *nadie*. Nada, 1704, procede paralelamente de cosa nada, s. X lat. *res nata*, ‘cosa nacida’ (empleada ya en latín con el sentido de “el asunto en cuestión”). Cfr. COROMINAS, J., op. cit., p. 410.

embargo, es precisamente la nada el camino hacia lo Real Último, señala una búsqueda.<sup>236</sup>

Los símbolos del tiempo y de la muerte van ganando en intensidad a medida que avanza el viaje. La estación del pueblo grande, la misma en la que Idro había tomado el tren el día de la excursión, ofrece ahora unos tintes completamente distintos, es una imagen nictomorfa:<sup>237</sup>

“Hacía un día desapacible. Se había levantado un viento frío, y el sol parecía que no podía alzarse. *La estación tenía todas sus puertas y ventanas cerradas* y, cuando aquellas se abrían, daban luego *enormes golpetazos* al cerrarse. *El jardincillo estaba aterido*, y encima del banco blanco de junto a la puerta grande, la de la campana, debajo mismo del reloj, había una cesta con *dos gallos, con las patas atadas*, las del uno a las del otro, pero a veces se alzaban, se picoteaban, y cacareaban” (MH:62).

Se observa la negación de posibilidad de lo ascensional-luminoso: el día estaba desapacible, el sol no podía alzarse. Las puertas y ventanas cerradas son imágenes nictomorfas por la oscuridad a la que remiten. Son símbolos de no-vida. De nuevo el ruido seco y cortante del trueno en la palabra golpetazos, que contiene los semas de ‘ruido’, ‘violencia’ y ‘fuerza’, reforzados por el aumentativo. La imagen más viva y eficaz de la angustia se expresa en la personificación del jardín: “el jardincillo estaba aterido”. El jardín es un símbolo de la constelación del paraíso en la novela, y el diminutivo intensifica su fuerza expresiva: la inmensidad de la amenaza de la muerte frente a la pequeñez y la indefensión de la vida. Como un animalillo atemorizado por su depredador, una criatura herida por el frío. Notemos que la palabra aterido lleva el sema ‘herido’ y que hay cierta homofonía entre ambos lexemas, casi parónimos. Es una imagen homogeneizante, estática, que revela la tendencia figurativa de la imaginación diurna. Si relacionamos el significado de aterido con el de atecer, verbo con el que está etimológicamente emparentado, vemos la reacción de temor

---

<sup>236</sup> En *El mudejarillo*, cuyo protagonista es Juan de Yepes, hay un capítulo titulado “Ni rastro de nada”, una expresión artístico-literaria de la experiencia vivencial de la nada: el capítulo es una página en blanco. (op. cit., p. 90).

<sup>237</sup> El simbolismo de intimidad que esta misma estación de tren revela en “La excursión a la granja” se ha de mencionar aquí porque el contraste con aquella imagen (anterior en el texto) es imprescindible para entender su simbolismo en este viaje colegial. Se explica en la constelación del paraíso.

ante los símbolos del tiempo contenida en la palabra misma: aterecer, ‘hacer temblar’, por aterir fue muy frecuente hasta el siglo XVII.<sup>238</sup>

Otra imagen desazonadora, símbolo del tiempo y la muerte: los dos gallos. Su presencia debajo del reloj anula -neutraliza- el posible simbolismo cíclico de éste, su poder tranquilizador. No son éstos los gallos que anuncian la llegada del sol, el triunfo de éste sobre la noche. El arquetipo del lazo, bajo el esquema de la atadura, conecta con el intento infructuoso de los gallos de vencer a la noche: están atados y sólo pueden picotearse, cacarear. Bien distinto es el canto y cacareo del gallo y las gallinas constantinopolitanas en *Las gallinas del Licenciado*, convertidos uno y otras en almuecines por orden de un sultán enamorado. Un día, el sultán

“oyó de madrugada ya, un poco antes de romper el alba, el diálogo griego del gallo y las gallinas, y escuchó allí como recitación de poemas antiguos que hablaban de que el amor bajaba de las montañas y abatía como viento huracanado a las encinas bajo la luna, no permitiendo el sueño del amante que esperaba. Y luego vio allí al gallo que iba a alzar su trompeta de plata para saludar al alba...”<sup>239</sup>

El contraste con los dos gallos de la estación, que Idro escuchó cacarear mientras esperaba el tren que le conduciría a su caída en el colegio, resulta evidente.

La muerte continúa manifestándose mediante la comparación del tren que lo llevará al colegio con aquella otra locomotora de la excursión:

“Se oía el timbre del teléfono, y el Jefe de Estación dijo:

—El mixto viene con retraso. [...]

Luego llegó el tren, que parecía muy grande, mucho más grande que aquel otro tren de la excursión a La Granja, pero era más viejo, y la locomotora no tenía las ruedas rojas, e hizo muchos chirridos al parar” (MH:63).

Otra palabra onomatopéyica e inquietante, chirridos. Las ruedas rojas son imagen asociada al fuego, imagen de vida. La locomotora, en aquel otro contexto de la excursión a La Granja, tenía ruedas rojas porque era símbolo de intimidad, cíclico y

---

<sup>238</sup> Cfr. voz “aterir” en COROMINAS, J., op. cit., p. 70.

<sup>239</sup> *Las gallinas del Licenciado*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, p. 13.

mesiánico a la vez. Pero éste es un tren grande y viejo, un mixto. Hay una oposición total de las imágenes; la imagen de muerte es más intensa por la comparación con aquel otro viaje, en el que todo era vida. En la antropología imaginaria, el simbolismo eufemizador consiste en la inversión de los rostros del tiempo y la muerte en símbolos de intimidad acogedora. Adviértase que, en este caso, el hecho de haber presenciado previamente las imágenes de la vida en el mismo espacio narrativo, la estación del pueblo grande, hace que la inversión se produzca en la dirección contraria: de la vida a la muerte. Ello intensifica la sensación de angustia, el ciclo arquetípico no se abre (de la intimidad al ciclo, del ciclo al progreso), sino que se cierra. El tema afectivo asociado a los símbolos del tiempo se manifiesta intensamente.

Sumamente significativa resulta la última frase del capítulo que podríamos calificar de *epifonema simbólico*: “Y le pareció a Idro que había caído en una trampa, y que todos le habían traicionado”.<sup>240</sup> El verbo caer expresa claramente que el viaje al colegio es un símbolo catamorfo del tiempo destructor y de la muerte. La palabra trampa sugiere, por su fonación, el enredo y la atadura; enredo por la unión en una sílaba de la oclusiva sorda y la vibrante (sílaba que también contiene la palabra traición). El origen onomatopéyico del término atestigua la sugerencia imaginaria de su fonética.<sup>241</sup> El simbolismo teriomorfo de las voces onomatopéyicas es una constante en este capítulo. En cualquier caso, la palabra trampa es mención léxica del abismo arquetípico de la caída y del arquetipo del lazo bajo el esquema de la atadura, un rostro de muerte.

---

<sup>240</sup> Según la explicación clásica y tradicional de las figuras retóricas, el epifonema es una figura de pensamiento que está entre las llamadas “licencias por adición”. Consiste en un “enunciado-resumen” de lo ya dicho, en el que con frecuencia aparecen elementos como formas pronominales o adverbiales de naturaleza deíctica, formas verbales de carácter apelativo, exclamaciones. Cfr. al respecto MAYORAL, J. A., 1994, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, pp. 184-185 y 294. En gramática del imaginario, llamamos *epifonema simbólico* a las imágenes finales de un texto que revelan su simbolismo global de manera condensada.

<sup>241</sup> “TRAMPA, 1505, ‘tabla que se abre en el suelo al pisarla’, de donde ‘artificio, cosa que engaña’, ‘ardid engañoso’, [...] Voz común a las tres lenguas romances de la Península, y afín a la forma trapa, [...] Ambas variantes forman parte de una familia e palabras de raíz TRAPP- o TRAMP- que con el sentido general de ‘pisar’ se encuentra en las lenguas germánicas y romances, y que es antigua en aquellas, pero es poco probable que el romance la tomara del germánico. El origen en definitiva es onomatopéyico, de la voz ¡TRAP! O ¡TRAMP!, que imita el ruido de un cuerpo pesado en marcha” (COROMINAS, J., op. cit., p. 579).



Pongamos de nuevo la atención en el título: “Idro en el colegio”. ¿Explica el simbolismo del capítulo su significado? Es claro que sí: la angustia y la ansiedad ante los rostros del tiempo devorador y destructor prevalece en el relato, de modo que el título es exacto. Idro está anímica y psíquicamente en el colegio. Desde el punto de vista simbólico, la ida forma parte de la estancia, del mismo modo que el viaje al paraíso es ya figuración imaginaria del paraíso. Idro está simbólicamente en el colegio desde que Mosén Pascual empieza a planear la derrota de sus fantasías, de sus “países de la fiebre” y de su “principado” en casa de las señoritas Clemencia y Constancia. La relación del muchacho con las mujeres está marcada por el simbolismo de intimidad, por la eufemización de la angustia ante el tiempo y la muerte. En el colegio, en cambio, Idro estará bajo el influjo único de los varones-jefes, cuya imagen será, en parte, isomorfa de la imagen de Mosén Pascual y de quienes habían planeado su viaje.

El segundo capítulo de la tríada, “El emperador Barbarroja”, sí relata la vida colegial de Idro. Su imaginario se despliega hacia constelaciones completamente distintas, hacia la antífrasis propia del régimen nocturno de la imagen. El tema fundamental es cómo se va configurando la personalidad del protagonista: el “yo” de Idro, sus resortes para afrontar la realidad adversa y hostil del colegio. Su título, “El emperador Barbarroja”, también es simbólico. Hemos dejado a Idro habiendo caído en una trampa y lo encontramos ahora saliendo de la ella. No obstante, la trampa sigue describiéndose, es el *locus* del relato, donde siguen dibujándose imágenes de la muerte y sus antítesis. En esta exposición, atenderemos sólo a ellas.

La acción se plantea en términos de lucha política: la vida de Idro y sus amigos en el colegio es una batalla contra el absolutismo, su principal ocupación consiste en el levantamiento de un sistema de defensa frente al sistema de opresión. Así, el campo semántico de la política presenta dos conjuntos bien diferenciados, el que representa al colegio y el que define a Idro y sus compañeros. El conjunto de palabras que describen el colegio incluye a su vez dos campos semánticos relacionados, el propiamente político y el de la desgracia: imperio, servidumbre, exilio, sistema de opresión, absolutismo, jerarquía, aristocracia, y castigos, infortunio, desgracia,

suplicio, abuso. El campo semántico que describe la acción de Idro y sus amigos presenta a su vez dos campos semánticos, el de la política y el que designa el compañerismo y la amistad, o la confraternización en la desdicha: sistema de defensa de duunviros y triunviros, republicanos, asistencia clandestina, trama de contraespionaje, evasión, correo secreto, amistad, jaula de oro, etc.

“A Idro el colegio se le vino encima como un imperio y un suplicio, una servidumbre y un exilio, pero en unos cuantos meses se adaptó a su manera, e hizo amistad con los compañeros de infortunio. Lograron al fin atemperar la desgracia y casi se hicieron una jaula de oro en aquel lugar; montaron un sistema de defensa de dunviros y triunviros contra el sistema de opresión, y ganaban algunas batallas al absolutismo. Casi todos los muchachos eran republicanos y se asistían clandestinamente en sus desdichas, ayudando a burlar los castigos, suministrando chuletas para ayudar a la memoria, desarrollando una trama secreta de contraespionaje, y manteniendo un correo secreto entre sus miembros, protegiendo alguna evasión o el turno de quedarse enfermos en la cama, rigurosamente observado. Y había algunos muchachos acusiques, y otros con la jerarquía de matrículas y de puestos en el cuadro de honor del colegio, pero a esta aristocracia Idro y sus amigos se la tenían bien marcada, y no la permitían ni un abuso” (MH.64)

La expresión “se le vino encima” contiene el sema caída. El colegio le cae encima como potencia y autoridad impuesta. La palabra suplicio contiene el sema ‘muerte’, es ‘lesión corporal o muerte infligida como castigo’. Designa también el lugar donde el reo padece este castigo. Cuando Idro está ya en el colegio, la caída se intensifica, y la trampa del colegio se revela como abismo catamorfo. Lo expresa el término servidumbre, cuyo significado tiene el sema de lo inexorable, de lo impuesto, de la atadura: ‘sujeción grave u obligación inexcusable de hacer una cosa’. Aun más expresiva resulta la acepción antigua de la palabra servidumbre: ‘retrete, escusado, letrina’. Tanto la palabra servidumbre como la palabra suplicio pueden ser nombres de lugar y tienen conexión simbólica. Suplicio puede designar el lugar de padecimiento de un castigo, y servidumbre, el lugar de la defecación, tan

negativamente valorada por la imaginación diurna.<sup>242</sup> Las palabras imperio, servidumbre, suplicio y exilio comparten el sema ‘imposición, obligación’. Las cuatro designan también el abismo desde el punto de vista simbólico.

Las acciones de los chicos, su modo de hacer frente a la situación presenta dos vertientes del funcionamiento de la imaginación simbólica: la eufemizadora propia del simbolismo de inversión, y la ascensional-diurna. Ejemplos de la primera sería la expresión “lograron atemperar la desgracia”. El verbo atemperar posee una resonancia simbólica interesante que, como tantas veces, se descubre al considerar su etimología: del lat. *attemperare*, de *temperare*, ‘templar’. Añade un matiz simbólico al hecho de adaptarse, ya que contiene una de las cualidades del descenso que invierte la caída: la tibieza térmica. Dejemos por el momento la respuesta eufemizadora, que se aleja de la constelación que estamos analizando. La antítesis diurna se manifiesta, en primer lugar, mediante la oposición al régimen político absolutista del colegio. El término “trama de contraespionaje” contiene dicha oposición. Se revela además mediante el simbolismo diairético de la lucha y de la separación: “a esta aristocracia Idro y sus amigos la tenían bien marcada, y no la permitían ni un abuso”.

Las imágenes teriomorfas se manifiestan en los personajes que ostentan autoridad en el colegio. El Padre Valverde “era alto como un *varal* y rápido como una *liebre*”; su comparación con la liebre menciona directamente el arquetipo del caos bajo el esquema de lo animado, y la comparación con el varal es imagen ascensional, pero carente de los atributos del poder del cetro, del brillo, ante todo. La descripción mediante las dos comparaciones lo presenta como un hombre en lucha consigo mismo, queriendo vencer la angustia de cronos con su autoridad, pero generándola él mismo con su rapidez. El poder del Padre Apuleyo vendría dado por la palabra, que

---

<sup>242</sup> Cfr. voz “servidumbre” en MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, Tomo II, p. 1152. (Hoy se sigue llamando al retrete “servicio”, de la misma familia léxica que “servidumbre”, y que también tuvo entre sus acepciones la de ‘orinal para excrementos’). Con respecto a la relación entre semántica e imaginación simbólica, la palabra letrina parece un ejemplo paradigmático de cómo la antropología simbólica se relaciona con la semántica: el significado de letrina como ‘lugar de aspecto repugnante por su suciedad o sitio, asunto, etc., *en que hay mucha inmoralidad*’ revela claramente la tendencia diurna a trasladar la mancha al plano moral, con la consiguiente valoración negativa de todo lo relacionado con ella. Cfr. DURAND, G., op. cit., p.

forma parte de la constelación luminosa-espectacular, y, por ello, el deseo de Idro es que se confunda. Ambos sufren una pérdida de su poder gracias a la intervención de Barbarroja, a consecuencia de lo cual

“...se hizo todavía un *lío* más grande, así que tuvo que ir el director a imponer la autoridad definitiva, y hubo represiones y exilios o internamientos en el salón de estudio, hasta que se supiesen la tabla de los logaritmos, la lista de los Césares de Roma y de los reyes godos, veinticinco versos de Ovidio de memoria, y luego traducidos. *Fue una quincena de oprobio por el mes de noviembre*, y fue entonces cuando Idro escribió a las señoritas” (MH:66).

No fue duradero el bien que se produjo gracias al pacto con Barbarroja, pues aquello supuso un nuevo golpe de mando por parte de la autoridad definitiva. La palabra *lío* remite al esquema de la atadura y al arquetipo del lazo, imagen de la tiniebla que de nuevo los envuelve. La autoridad ya ni siquiera tiene nombre propio. El simbolismo que subyace a los castigos tiene ese carácter diurno de todo lo colegial: tablas y listas que remiten al gesto postural y revelan la tendencia diarética a distinguir y separar, frente a lo que supondría estudiar relaciones o resolver problemas. La exclusión, principio de explicación lógica del simbolismo diurno está presente en el castigo.

No es casual que fuese durante “una quincena de oprobio por el mes de noviembre” cuando se produce este golpe de autoridad. La medida del tiempo es explícita: quincena, mes, noviembre. En sí misma no tiene carácter negativo, pero en este caso es la medida exacta de un tiempo de exilio, de represiones, de oprobio, en suma. Carece del ritmo cíclico eufemizador del calendario y prevalece el carácter diarético o separador. Como en el caso de setiembre, el universo literario de los poemarios de Jiménez Lozano nos ayuda a comprender el sentido imaginario del texto. Si setiembre despierta nostalgias de *tempo* lento, es anuncio de días fugaces, noviembre es ya el tiempo de los días fugaces, del lamento, de la noche incierta, de la muerte:

“NOVIEMBRE, no se oye  
ya campana que retaña por muerto,  
mas las hojas  
secas de los árboles,

por el viento arrastradas,  
entrechocan y suenan  
como huesos antiguos. Son barridas  
deprisa”.<sup>243</sup>

En “Los primeros quince días” del poemario *Un fulgor tan breve* se dibuja también el rostro de la muerte:

“¡Oh Dios, los primeros quince  
días de muerte y tumba,  
de mortaja y horror!  
Pero yo ¿adónde iré, por dónde,  
qué alameda se pasa entre las sombras?  
[...] ¡Deus absconditus,  
ahórrame las primeras jornadas, tan inciertas,  
de cementerio y amargura!”<sup>244</sup>

Quince días, como si en ellos se concentrase la muerte toda y la amargura. Coincide con la significación simbólica del quince como número fatídico, y con la quincena de oprobio sufrida por el protagonista y sus compañeros.<sup>245</sup>

El simbolismo teriomorfo vuelve a hacerse presente en el Padre Valverde: “Y añadió, con muy malas pulgas”. La pulga es una imagen arquetípica de la agitación, sobredeterminada en el contexto por la prisa: “¡Delante de mí! ¡Andando!”. También el despacho del director, al que tiene que dirigirse el muchacho. La silla que estaba ante la mesa del director era de espadaña, mención léxica directa del arquetipo diairético de la espada, arma del héroe-jefe. El director tiene en su mano el abrecartas, utensilio que por su forma es isomorfo de la lanza y la espada, y que ha sido, además, el objeto que ha servido para “violar el secreto de la correspondencia”, hecho que Idro denuncia con gran aplomo y seguridad, y que motiva su comparecencia ante la autoridad.

---

<sup>243</sup> *Elegías menores*, op. cit., p. 35

<sup>244</sup> *Un fulgor tan breve*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 25.

<sup>245</sup> El 15 tiene notable valor erótico y se relaciona con el diablo. Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 337.

El simbolismo de poder que posee la palabra se torna en una imagen de total confusión:

“La cara del director se puso roja, y todas las palabras del mundo parecían acudir a su boca. Ésta se llenaba de ellas, y se le hinchaban los carrillos, pero no acertaba a pronunciar ninguna. Al fin dijo:

—Es-into, es-into, es into-to-to.

Idro sabía que quería decir: «Es intolerable», porque era siempre lo que decía, cuando aparecía a poner orden por todas partes, pero no le salía, e Idro se rió un poco. Y, entonces, el director ya ni podía decir «es-into», se puso de pie, todo congestionado, y le señaló a Idro la puerta con el dedo; de manera que éste salió del despacho muy contento, y el Padre Valverde que estaba a la puerta y como si hubiera estado escuchando le preguntó:

—¿Qué-qué-qué, qué-qué-qué?

Y también tenía la boca llena, y hacía cosas raras con las manos” (MH:68).

El director, teniendo la boca llena de todas las palabras del mundo, imagen de torre de Babel, no puede ejercer su autoridad. A los dos representantes de la autoridad se les llena la boca, pero todo se mezcla de repente en ella y sufren en su cuerpo la conmoción de lo impuro y lo nefasto para su pensamiento diurno: la confusión. La agitación hace presa en ellos y se convierten en lo contrario de lo quieren representar. La boca llena presenta, en ambos personajes, un simbolismo lindante con la caída.<sup>246</sup>

En complicidad con Barbarroja, “fue como Idro salió del colegio”, por decisión propia. Aunque el director le expulsó por “indisciplina, extravagancia, estudios fantasiosos”, y lo que es verdaderamente llamativo y desconcertante para el padre de Idro y los demás amigos que le habían buscado el colegio: “Por buena conducta”. El lapsus del director es espléndido. Resulta significativo que sean los varones (su padre, Mosén Pascual, don Austreberto, don Asclepiades), que representan el poder y el pensamiento diurno, quienes no entienden lo que allí ha ocurrido: “se daban la

---

<sup>246</sup> La boca apunta al vientre digestivo-sexual, negativamente valorizado en el simbolismo catamorfo, pues representa la caída en miniatura, la caída interior y coenestésica. Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 112. Pero en el texto opera la ambivalencia del símbolo, porque la boca también está en relación con la palabra, símbolo de poder antitético de la caída (en el simbolismo anatómico, es frecuente la identificación del órgano con su función). Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 111.

cabeza contra las paredes”. Su cabeza, símbolo microcósmico del jefe, no puede resistir tal género de verdad, está incapacitada para la eufemización, la afirmación que niega o la negación que afirma; no pueden entender un cambio de régimen imaginario como el lapsus. “Pero las señoritas Clemencia y Constanza se rieron mucho”.

El siguiente capítulo, “Matanzas” es el último de la tríada colegial: el regreso de Idro a su pueblo. El tiempo del relato se remonta, mediante el recurso de la analepsis, a “aquella vez, una noche, cuando él y otros chicos ayudaron al señor Martín el pocero, en su matanza”. El carácter universal y simbólico de lo que aconteció aquella noche se manifiesta en primer lugar en el título, un sustantivo en plural carente de artículo, que indica el carácter generalizador y extensivo del mismo: matanzas. Más aún cuando descubrimos que se refiere a “la matanza de los cerdos”, expresión popular que se emplea con significado extensivo a una temporada más o menos larga, “estar de matanza” o “tiempo de matanza”.

El capítulo comienza con una descripción del paisaje invernal, blanco y luminoso, antítesis de la tiniebla que nos envolverá en un instante, cuando el relato nos traslade desde el mes de diciembre: “Ya iba a ser pronto Navidad”, hasta el mes de noviembre: “antes había sido la matanza de los cerdos, justo antes de la llegada de Idro”. La matanza de los cerdos coincide simbólica y temporalmente con la quincena de oprobio sufrida en el colegio. Tres planos temporales, con su atribución simbólica específica, se presentan en este capítulo: el presente, que es el tiempo del regreso de Idro al pueblo; el pasado reciente, que es el tiempo de la matanza y de la quincena de oprobio; y el futuro próximo: la Navidad.

El frío invernal dibuja una imagen típicamente luminosa, un paisaje diurno:

“Cuando Idro volvió, hacía un tiempo frío. Helaba, y los *tejados de las casas* y la *hierba* estaban tan blancos como si hubiera nevado, y de las tejas colgaba el hielo como cristales; los *árboles* también parecían de vidrio y que iban a quebrarse, y en los pinos el hielo había formado como *rosas blancas*. Ya iba a ser pronto Navidad, pero antes había sido la matanza de los cerdos, justo antes de la llegada de Idro, y así éste encontró ya al pueblo muy bonito y sosegado...” (MH:70).

El hielo, el cristal y el vidrio, además de fríos, son blancos, tienen el color de la luz celeste incolora o poco coloreada, luz diurna. Con blanco luminoso (arquetipo epíteto con mención directa) constela el simbolismo ascensional de las alturas: tejados, tejas, árboles. La imagen de las rosas blancas destaca en el conjunto. Son rosas de hielo, sí, e inquietan en este contexto de luz y altura, porque la rosa es flor y se desliza casi imperceptiblemente a los símbolos cíclicos agrolunares. El sustantivo está en plural, son rosas y la repetición es estructura propia de la intimidad del régimen nocturno. A ello se añade el que la rosa es un símbolo del centro paradisíaco. (Idro ha hecho ya su primer viaje al paraíso y un viaje interior hacia su propio centro en el colegio). Son rosas blancas y su blancura constela con lo luminoso del conjunto; además, revelan el carácter del blanco como síntesis y totalidad de lo distinto (aúnan la intimidad y el ciclo nocturnos con la luminosidad diurna). Las rosas blancas están ahí como vida, reforzada por el hecho de que se hallen en los pinos, que son árboles. La blancura del paisaje impregna las casas y los árboles, lo que resulta significativo puesto que ambos poseen alto valor simbólico en la novela. Se entiende que Idro encontrara el pueblo tan “bonito y sosegado”.

El paisaje todo blanco trae el eco de un relato cuyo imaginario está en el universo literario de Jiménez Lozano, según lo atestiguan sus escritos: el del Apocalipsis. Allí, el blanco es el color del vestido de los que “han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero”. El invierno viste al pueblo de blanco después de las matanzas -de la sangre derramada de inocentes- y lo llena de paz y de pureza. El imaginario del Apocalipsis en el universo del escritor surge a partir de imágenes, las de los Beatos principalmente:

“...libros llenos de terrores y luchas atrocísimas y últimas, pero en las que, al fin, el Dragón del Mal y la Bestia que surge del mar, y la Mujer vestida de rojo que significa todas las abominaciones y el poder de este mundo que ostentan los tiranos son vencidos.

Las que fascinan en esos libros son ante todo esas ilustraciones prepicasianas, de colores violentos, infantiles, sagrados, que iluminan el texto”.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> “Los “faúves” castellanos”, en *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 33.



Poco más adelante, Jiménez Lozano recuerda que el Apocalipsis no sólo abunda en imágenes anorgánicas, sino que también muestra un mundo orgánico donde los elementos de la naturaleza se convierten en símbolos y, junto a “la ciénaga repulsiva del infierno”, figuran “la luz y la vida”.<sup>248</sup> E imágenes de luz y vida se dibujan en la brevísima descripción del blanco paisaje que contempla Idro, y otras, también orgánicas -carne, sangre- dibujarán a su vez las matanzas.

Todo un imaginario de muerte figura en el relato. Antes de analizarlo, dos observaciones sobre el espacio narrativo y el personaje que interviene en él:

“...la matanza de los cerdos a lo mejor ya no la podía resistir desde aquella vez, una noche, cuando él y otros chicos ayudaron al señor Martín el pocero, en su matanza. Estaban ellos jugando cerca de la casa de éste, en el barrio de La Fuente, y el señor Martín dijo:  
—¿Queréis ayudarme?” (MH:70).

Los niños estaban jugando cerca de la casa del señor Martín, que estaba en el barrio de La Fuente, en el mismo barrio que el taller del señor Asterio, lo que, desde el punto de vista simbólico, implica cierta proximidad de la muerte.

La segunda observación muestra el hilo simbólico que enlaza los capítulos. El señor Martín el pocero es quien había acompañado a Idro en su viaje al colegio. De algún modo, ha colaborado a la caída de Idro en la trampa. Además, se llama igual que el santo cuya fiesta se celebra el 11 de noviembre, metáfora del padecimiento y de la muerte misma en el implacable dicho popular: “a todo cerdo le llega su san Martín”.

La muerte y su *territio* se dibujan en la habitación donde estaba el cerdo:

“Les explicó que *había matado un cerdo y lo tenía colgado* en una habitación del corral de su casa, porque *se había estado desangrando*, y lo que ellos tenían que hacer allí era sostener una vela mientras él lo descolgaba:  
—¡Bien! —dijeron los chicos.

---

<sup>248</sup> Ibídem, p. 39.

La habitación estaba toda desnuda, y sólo había allí *una mesa tocinera*, y en el techo unos *ganchos o argollas* que era donde *estaba colgado el cerdo boca abajo*, y debajo *un poco de paja donde había caído la sangre, que brillaba mucho a la llama de la vela*, mientras *las sombras* de todos ellos, los chicos, la del señor Martín, y la del cerdo muerto, bailaban en las paredes blancas, *ni un momento se encontraban quietas*. El cerdo estaba abierto en canal, sujeto con dos palos paralelos, arriba y abajo, para que su cuerpo no se cerrara, y, si se acercaba la vela, se veían allí las costillas y toda *la carne roja*, y también se ponían rojas las caras de ellos, mientras miraban allí dentro” (MH:70-71).

El rostro catamorfo y nictomorfo de la muerte se revela en varias imágenes. El cerdo colgado que remite al esquema de la caída; la sangre es mención léxica directa de un arquetipo nictomorfo; la perífrasis aspectual durativa “se había estado desangrando” refuerza la valoración negativa de la sangre, pues se trata de sangre caída y remite al arquetipo de la sangre menstrual, que es para la imaginación diurna símbolo negativo, vida que huye. La carne representa una amenaza de muerte, según la antropología imaginaria:

“El vegetarianismo se encuentra unido a la castidad: es la matanza del animal lo que hace conocer al hombre que está desnudo. La caída se ve, pues, simbolizada por la carne, bien la carne que se come, bien la carne sexual: el gran tabú de la sangre unifica ambos. Desde entonces lo temporal y lo carnal se vuelven sinónimos”.<sup>249</sup>

La *territio* de la muerte se describe con detalle. La mesa tocinera remite por contigüidad al arquetipo del ogro, al despedazamiento que es la técnica que en ella se realiza. Los ganchos o argollas constituyen la tecnología de la caída, la sujeción al abismo. La angustia y el terror que afectivamente provoca el simbolismo catamorfo se intensifica al repetir que el cerdo estaba colgado con todos los detalles tecnológico-utensiliarios.

La sangre caída revela la ambivalencia del símbolo gracias a las imágenes que la acompañan: “...y debajo un poco de paja donde había caído la sangre, que brillaba mucho a la llama de la vela”. La sangre que brilla conserva una mínima

---

<sup>249</sup> DURAND, G., op. cit., p. 110.

reminiscencia de vida. La paja y la sangre, dos elementos orgánicos que han sido vida -la paja en su espiga y la sangre en el animal- brillan gracias a la luz, a la llama de la vela, imagen arquetípica del progreso mesiánico que pertenece a la constelación de la candela. Con la llama de la vela surgen también las sombras, un símbolo complejo que muestra aquí su faceta de rostro teriomorfo de la muerte bajo el esquema del movimiento ininterrumpido: “ni un momento se encontraban quietas”, y nictomorfo por su color oscuro en contraste con las paredes blancas. Sin embargo, las sombras ofrecen, en diálogo con el universo literario de José Jiménez Lozano, toda una polisemia que las sitúa en la misma constelación que la llama de la vela, donde volveremos a encontrarlas.

La descripción del cerdo muerto continúa con una imagen de blancura:

“...y cuando los niños dejaron la vela en el suelo la sombra se hizo inmensa, y el cerdo aparecía blanco, blanco, como si estuviera envuelto en un sudario, y se estaban muy silenciosos” (MH:70).

¿Qué simboliza blanca luminosidad que inunda la escena? El deseo de que la vida venza a la muerte. El arquetipo epíteto blanco se expresa con meridiana claridad: aparece en oposición a la oscuridad de la sombra inmensa, la mención directa del arquetipo se repite, se opone a la muerte porque la envuelve con su luz: el cerdo, que era carne roja, se vuelve blanco. El símbolo de vida se halla sobredeterminado por la comparación con el sudario, que evoca el texto bíblico y posee valor de convocatoria imaginaria por su blancura. La imagen del Cristo envuelto en el sudario, tendido horizontalmente, abandonado a la gravedad del peso muerto, la blancura del sudario que lo envuelve y atrae la luz sobre la escena, la compañía de personajes silentes..., todo eso se puede contemplar en varias imágenes pictóricas reproducidas en los algunos ensayos de José Jiménez Lozano. Entre tantas posibles, evocamos la “Pintura del Santo Entierro” del Maestro de Manzanillo. La reproducción de esta bellísima tabla aparece en *Estampas y memorias*, también en *Los ojos del icono* y en catálogo de la primera exposición de *Las Edades del Hombre*, a la que estuvo

vinculado el escritor.<sup>250</sup> La similitud con la escena de la novela se observa en simbolismo de vida que la luz otorga a la escena, tanto en el cuadro como en el texto, simbolismo que atestiguan la tradición cristiana y hebrea, así como otras culturas antiguas y de diversa procedencia.<sup>251</sup> El blanco constela en el capítulo con el paisaje invernal, y la presencia del sudario evoca el contexto cristiano de la muerte del inocente, que hemos recordado al traer al discurso las imágenes del Apocalipsis. No podemos olvidar que se ha mencionado al comienzo del capítulo la cercanía de la Navidad, en cuyas fechas se rememora la matanza de los inocentes, la sangre derramada por mandato de Herodes. A todas esas muertes se refiere simbólicamente el título “Matanzas”. Por lo demás, la tendencia de la imaginación diurna a la blancura como símbolo de vida, luminosidad que se acentúa por su cercanía a la oscuridad y a la muerte, la expresa Jiménez Lozano en varios comentarios o glosas de pinturas:

“Cuando se miran los rostros, las manos, los cuellos, las pecheras, los puños de los retratos del XVII, nos parece que son ese *fulgor de vida* junto a la sombra de *lo oscuro* del traje”.<sup>252</sup>

La narración de la muerte se prolonga aún más en detalles tecnológicos:

“Entonces fue cuando el señor Martín tomó la vela, la puso a la altura de la cabeza del cerdo y, señalando por allí, dijo:

—¡Por ahí se les mete el cuchillo!”

Y añadió haciendo sonar el cajón de la mesa lleno de ellos, y como si fuera a enseñárselos:

—Por eso chillan” (MH:71).

El cuchillo, cortante por excelencia, es imagen isomorfa de las fauces dentadas del arquetipo teriomorfo del ogro. Destaca la homofonía entre la voz onomatopéyica

---

<sup>250</sup> La reproducción se puede ver en *Estampas y memorias*, op. cit., pp. 114-115, en *Los ojos del icono*, op. cit., p. 42 y en *Las Edades del Hombre*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca/Junta de Castilla y León, 1988, pp. 168-169. En ésta última, la imagen está acompañada de un breve texto explicativo y una bibliografía sobre el cuadro.

<sup>251</sup> Cfr. PORTAL, F., 2000, “Del Blanco”, en *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, pp. 17-29.

<sup>252</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, op. cit., p. 17.

chillan y la palabra cuchillo, cuya fonética incluye el sonido agudo, inquietante y desazonador, que es para la imaginación un rostro de la muerte. Resulta significativo el deslizamiento de las armas del héroe (lanza, espada, etc.) hacia el simbolismo contrario al que supuestamente se adscriben; pretender vencer a la muerte, según la imaginación del régimen diurno, pero la provocan.<sup>253</sup>

El simbolismo no podía ser más completo en lo tocante a la muerte del inocente, en la que siempre se halla implicado el poder, simbolizado aquí por la peseta manchada de sangre que los muchachos reciben a cambio de su ayuda:

“Los niños se callaron, y el señor Martín sacó del bolsillo una peseta y se la dio a Idro.

—Para caramelos para todos.

E Idro la cogió, pero ni él ni ninguno de los otros chicos se movía, y la candela iluminaba la peseta, que estaba un poco manchada de sangre.

—La laváis ahí en la fuente —dijo el señor Martín.

Pero los niños no sabían qué hacer con ella. [...] acordaron enterrarla”.

En la imagen de la peseta manchada de sangre se encuentran dos menciones directas de sendos arquetipos nictomorfos -sangre y mancha-. El poder está asociado a la muerte. Los niños no pueden cargar con el peso de la muerte del inocente ni sacar de ella provecho. Por eso la entierran, la entregan a la completa oscuridad, que es lugar natural de la muerte para la imaginación.

El simbolismo de “Matanzas” no es sólo el de la muerte y su antítesis luminosa, es un simbolismo sintético que emerge gracias a la llama de la vela, como veremos en la constelación de la candela, donde se analizará el epifonema simbólico del capítulo.

---

<sup>253</sup> El cuchillo es aquí imagen de muerte pero podría ser su antítesis, un símbolo diairético como la espada. La ascensión y la luminosidad tienden a estar armadas, el arma del héroe es símbolo de poder y de pureza, no exento de alusión sexual al arma cortante, al primer gran separador que es el falo: “El simbolismo diairético, lejos de excluir la alusión sexual, no hace más que reforzarla. Porque la sexualidad macho no es «doce veces impura», al contrario, es símbolo del sentimiento de poder [...]. En este sentido es en el que se unen en una especie de tecnología sexual las armas cortantes o puntiagudas y las herramientas aratorias. Unas y otras son la antítesis diairética del surco o de la herida feminizada”. (DURAND, G., op. cit., p. 151)

“Una guerra que hubo” es, como se decía al principio de este apartado, el capítulo que marca el paso de la juventud a la edad adulta del protagonista. El lector ha asistido a las matanzas que el protagonista vivió de niño, ahora sabrá que su juventud está marcada por la experiencia de la muerte, presente, también aquí, con todo su cortejo simbólico. El título alude a la guerra como un hecho en el pasado, expresa una toma de distancia explícita por parte del narrador. Desde el comienzo de la novela, gracias al pacto narrativo, el lector sabe que la narración de la vida de Maestro Huidobro es ulterior al tiempo de la historia. Por eso, resulta interesante que aquí la distancia se haga explícita de nuevo mediante un verbo en pretérito perfecto simple, de aspecto perfectivo.

El capítulo empieza con una indicación temporal concreta:

“Desde que habían estado los franceses, en la primavera o principios del verano de 1808, en Alopeka no había habido alteración del orden público que se recordara” (MH:74).

Las referencias temporales permiten situar los hechos en el *tiempo de la Historia*, pero interesa ese otro *tempo* imaginario que dibujan. Después de esta primera indicación de fecha concreta, la vida de Alopeka transcurre como fuera del tiempo o en su propio *tempo*: la sucesión tranquila y sosegada de los días y las noches, la monotonía de las repeticiones de algo que, en realidad, no es importante para la vida del pueblo, la alternancia política de conservadores y liberales:

“...los ayuntamientos se sucedían a los ayuntamientos, y todos prometían la traída de las aguas y una escuela nueva. Ganaran los conservadores o ganaran los liberales, en el pueblo era costumbre que el alcalde fuera siempre el mismo, porque estaba afiliado a los dos partidos, a uno de palabra y a otro por escrito”.

En Alopeka no hay una mentalidad ni una existencia proclives a la guerra; no hay polémica, y las diferencias políticas no afectan a lo sustancial, ni siquiera en el terreno de las mejoras sociales y el progreso del pueblo. Porque lo sustancial era igualmente valorado por las distintas tendencias políticas, y todos están de acuerdo

en ello. Incluso Mosén Pascual, a quien las señoritas Clemencia y Constanca consideraban un “troglodita teológico”, sorprende por estos ideales comunes:

“Cuando llegó la República, los amigos de Mosén Pascual, que eran todo el pueblo, pero esta vez los de la tertulia de la rebotica, le cantaron el Himno de Riego, aunque sólo la música porque la letra era insensata y ofensiva para el clero, pero Mosén Pascual dijo a todos que la libertad era lo más grande, y pronunció en francés las tres palabras: *liberté, égalité, fraternité*. Lo celebraron” (MH:74).

El contenido simbólico que esta primera parte del capítulo revela nada tiene de rostro de la muerte ni de sus antítesis diurnas. El ritmo cíclico es propio de una mentalidad que tiende al progreso, en términos de imaginario. Pero enseguida, el pretérito imperfecto que describe la habitualidad, que marca en el relato el *tempo* propio y peculiar de Alopeka (los ayuntamientos se sucedían, se recibían algunos periódicos, se oía la radio de las señoritas, etc.), da paso al pretérito perfecto simple, al pasado de aspecto perfectivo, a un hecho que rompe con la temporalidad que les es propia a sus habitantes, acaba con la “edad de oro” que parecían estar viviendo:

“Un día, al cabo de un tiempo se supo que las cosas andaban foscas y revueltas en España. Pero en Alopeka al fin se construyó la escuela nueva, se arregló la carretera, vino un bus de línea que llevaba y traía a la gente que iba a la capital, y parecía una edad de oro”.

El contraste entre la situación del pueblo y la muerte que va a venir hace que ésta sea aún más intensamente sentida. El pueblo acaba de estrenar el reloj de la plaza y lo celebra con una fiesta. Pero el ambiente festivo está impregnado del simbolismo nictomorfo, presagio de la muerte: la palabra noche se repite insistentemente hasta que por fin se concreta en “aquella noche”. (No es casual que el determinante demostrativo indique cierta lejanía y sea el mismo que señalaba la noche de la matanza: “aquella vez, una noche”). Las anteriores eran noches de fiesta, sí, pero noches que son imágenes premonitorias de la muerte porque van acompañadas de un calor sofocante, una imagen elocuente del simbolismo nictomorfo. (Recordemos que lo propio del simbolismo eufemizador de la inversión y la intimidad es la tibieza). Noche y calor sofocante son símbolos nictomorfos intensificados con la repetición:

“incluso por la noche a causa del gran calor que hacía”; “esas noches estuvieron llenas las terrazas”; “por la noche hacía un calor terrible”; “cuando la gente volvía a sus casas, se encontraban que eran como hornos”; “especialmente aquella noche”. Las gentes no pueden estar en sus casas, están fuera, no hay posibilidad de refugiarse en la intimidad acogedora porque las casas no son casas sino hornos.<sup>254</sup> Tampoco hay símbolos de inversión que puedan convertir o contrarrestar siquiera el calor: “apenas si caía un refrigerio y refrescaba”. Todo era indicio de muerte, como si todos presintieran que a la noche no le iba a suceder el día sino una tiniebla aún más intensa. Se nombra a la lechuza y a los gallos, las personas están desazonadas, se oyen ruidos, golpes y llantos.

Entonces entra en escena un personaje que, en el conjunto de la novela, suele aparecer en contextos simbólicos de vida, el cartero. Cartero, noticias, reparto, saca de Correos, tren, estación del pueblo grande; todo lo que en la excursión al paraíso es imaginario de vida adquiere aquí un tinte de negrura:

“Pero, cuando llegó el cartero, llegaron las noticias. [...] los había visto a los dos.

—¿A quiénes dos? —preguntó Mosén Pascual.

—A don Austreberto y al señor Asterio, el ebanista.

—¿Dónde? ¿Adónde?

Pero Gervas, el cartero, sólo decía:

—Con estos ojos los he visto.

Y luego ya:

—En la cuneta muertos, y con los ojos abiertos”.

El verbo ver y el sustantivo ojos son las imágenes que se repiten. Del mismo modo que la casa, símbolo de intimidad acogedora, se ha convertido en horno que expulsa, la mirada y el ojo, símbolos de la luz, son ahora imagen de la muerte misma. Nadie ha cerrado los ojos a los muertos. Muerte y ojos abiertos conforman una imagen de terror, de angustia. La muerte lo impregna todo, ella se apodera de los ojos de los

---

<sup>254</sup> “El horno aparece en la Sagrada Escritura como imagen del sufrimiento y del juicio. El «horno de hierro» de Egipto, del que el Señor sacó a su pueblo, era el lugar espantoso de la esclavitud (Dt, 4, 20; 1Re, 8, 51). La Jerusalén cercada por sus enemigos está como en un horno de fundición...” (LURKER, M., op. cit., p. 116).



muertos y de la visión del que está vivo. Parece que el simbolismo que explica esta abundancia de visión y ojos es el simbolismo negativo de la multiplicidad de lo mismo, que es monstruosa, es imagen de ruptura, disociación, dispersión, separación. Nótese la presencia insistente del número dos, que viene a corroborar la conflictividad negativa de la muerte: con el dos se nombra a los dos muertos, dos son los ojos del cartero.

Los muertos son don Austreberto y el señor Asterio. La muerte está presente en ambos personajes desde el principio, sobre todo en el ebanista. De don Austreberto se dice al principio (su descripción está en el capítulo “El niño”) que había estado en la guerra de África, le habían hecho prisionero los franceses y se habían dado cuenta de que “no era nadie peligroso”. Don Austreberto era cojo, y el señor Asterio dejaba un poco cojas las sillas y las mesas, sólo para que la gente se acordase de él “en su vida o en su muerte”. El defecto físico es una constante en la novela. Apunta al simbolismo sacrificial, directamente relacionado aquí con la muerte de los inocentes:

“La noticia corrió por todo el pueblo y un silencio cayó sobre éste. La gente iba cabizbaja y susurrando algo, pero Mosén Pascual avisó a don Asclepiades, éste sacó su serreré y fueron con el cartero al lugar de los hechos. A las diez ya estaban de vuelta, y la serreré venía muy despacio con los cuerpos, como cuando el día del Corpus Christi Mosén Pascual llevaba la custodia. La jaca iba sola arrastrando la serreré, y Mosén Pascual y don Asclepiades iban detrás, descubiertos y desencajados. Así entraron en el pueblo, y llegaron a la plaza. La gente hizo corro en torno del vehículo, y Mosén Pascual dijo:

—Un padrenuestro por los inocentes” (MH:76).

El día de la excursión los muchachos viajaron en un carro de mulas, la tartana tirada por una jaca había llevado a Idro al colegio. Ahora el vehículo es una serreré que venía muy despacio “como cuando el día de Corpus Christi, Mosén Pascual llevaba la custodia”. La comparación es portadora de simbolismo: la serreré-continente es la custodia y los cuerpos de los muertos son Corpus Christi-continente. Serreré significa ‘cerrado’ en francés, contiene el atributo que hace posible el continente arquetípico (la isla, el arca, el templo, etc. implican cierre y por eso pueden ser cavidad acogedora). La lentitud acompaña este cortejo de intimidad: “la serreré venía muy

despacio...”; es, como la tibieza, un arquetipo epíteto. Mosén Pascual y don Asclepiades están desencajados, que es lo contrario de tener custodia, simbólicamente lo contrario de estar en la casa. Les ha sido brutalmente arrebatada “la casa de la vida”.

Aparecen después los forasteros con fusiles -vuelven a ser dos- que habían matado a los inocentes. Todas sus acciones revelan la mentalidad de la antítesis polémica: “Aquí no se reza”, “Usted no se va”, “¡Aquí no se llora!”, “Mosén Pascual continuó rezando, y entonces ellos le encañonaron con los fusiles”. Pero la antítesis no se muestra como oposición a los rostros de la muerte, sino como oposición a la vida.<sup>255</sup>

Donde sí hay una antítesis luminoso-espectacular de la muerte, expresada a través del símbolo de la luz es en las palabras de la oración que pronuncia Mosén Pascual: “*et lux perpetua luceat eis*” (y brille para ellos la luz eterna).

“Y estaba fuera de sí Mosén Pascual, y nunca nadie le había visto así de ese modo. Le ardían los ojos como centellas y tenía un vozarrón como un trueno”. La centella es símbolo del fuego purificador. El simbolismo del trueno tiene en Mosén Pascual una similitud evidente con el símbolo bíblico; tanto en el Job, como en el Libro del Éxodo, como en varios Salmos, representa el poder de Dios y especialmente su justicia y su cólera: “...el trueno anuncia su venida, / que llega la cólera contra la iniquidad” (Job, 36, 33). Según la tradición bíblica el trueno es la voz de Yavé, es el anuncio de una teofanía: “Pasados dos días, al salir el sol, hubo truenos y relámpagos sobre la montaña [...] Moisés hablaba y Dios le respondía con truenos” (Ex, 19, 16-20). La voz de Dios en la plenitud de su poder es como un trueno para los hombres que no la entienden (Jn, 12, 28s). No nos es difícil imaginar a Mosén Pascual familiarizado con las imágenes del libro de Job, por ejemplo, sobre el cual versaban buena parte de sus sermones. El efecto de este simbolismo antitético de la muerte parece ser eficaz: “Los hombres dejaron de apuntar con sus fusiles...”.

---

<sup>255</sup> El significado y la etimología de la palabra forastero representan lo contrario del simbolismo de intimidad: forastero significa “de fuera”, y además procede de la misma raíz que forajido, (de *fora* y *exit* en participio) cuyo significado actual es “bandido”, aunque primeramente significara “de fuera”.

La pregunta de los hombres: “¿Y el niño? ¿Dónde está el niño?”, indica que el protagonista es perseguido por quienes ostentan el poder de la muerte. La respuesta de Mosén Pascual: “¿acaso soy yo guardián suyo?”, además de la resonancia bíblica, tiene la fuerza y el poder del trueno. Su firme oposición a la muerte se manifiesta en todas sus acciones y palabras. Cuando se dispone a llevar la serrería al cementerio se lo prohíben (“usted no va, usted se queda”), pero él se queda en medio de la plaza, manifestando la actitud imaginaria arriba explicada de convertir en contenido a los dos hombres muertos, de darles continente:

“La serrería con los muertos estaba en medio de la plaza, y allí quedó sola con Mosén Pascual junto a ella, mientras los hombres comenzaron a aporrear la puerta de la casa de las señoritas” (MH: 77).

Después de la guerra, el pueblo queda inmerso en la muerte, que se expresa simbólicamente en la vivencia del tiempo: “aquella tarde, aquella noche eternas”, “en todos los años que siguieron”, “habían envejecido mil años”. La huella que aquel acontecimiento de muerte dejó en Alopeka fue profunda:

“Algunos murieron de pesar y de tristeza, y las señoritas Clemencia y Constanza ya *no se tiñeron más el pelo, ni se pusieron ya otros vestidos que los negros*. Llevaban *como una carga de cien kilos a la espalda*, y, aunque también consolaban mucho a todo el mundo, quizás ellas mismas hubieran también muerto si no hubiera sido por Idro, a quien ellas tenían escondido. Sólo parecía que había muertos y las campanas doblaban noche y día” (MH:77).

Envejecimiento, muerte, pesar, tristeza. Las señoritas ya no se tiñeron más el pelo, es decir, simbólicamente no hay color ni tinte, no hay eufemización antifráscica de la muerte, no hay intimidad, sólo hay color negro de la tiniebla nocturna. La comparación hiperbólica “como una carga de cien kilos” es manifestación de muerte porque impide el gesto postural propio del hombre, la verticalización ascendente.

E Idro estaba escondido en la casa de las señoritas. Su sola presencia es un hilo de vida que alienta en medio de la muerte. Cuando era un niño e iba a casa de sus vecinas, “éste era la niña de sus ojos”. Ahora “quizás ellas mismas hubieran también

muerto si no hubiera sido por Idro, a quien ellas tenían escondido”. El hecho de estar escondido no deja de ser un indicio de que la intimidad pervive. La casa de las señoritas, que ha sido para Idro centro paradisíaco, lugar del tesoro, sigue siendo ahora refugio protector, defensa frente a la muerte.

“El emperador Barbarroja estaba allí, en su cuarto, colgado de un clavo, pero ya no hablaba ni reía”. El efecto que la muerte ha producido en Idro también es notorio: ya no tiene los resortes ni la capacidad de respuesta ante la realidad que tenía en otros momentos y situaciones adversas: “Idro mismo, aunque sólo tenía veinte años, ya era un hombre y había perdido los poderes”. Con todo, él sigue siendo la razón de vivir de las dos hermanas. La guerra es la experiencia que marca el inicio de su adultez. Habían matado injustamente a dos inocentes, a su maestro y a su vecino el ebanista.

### **3.3. Los tesoros de la intimidad**

Esta constelación comprende el imaginario de la inversión y la intimidad. La palabra tesoros designa el arquetipo al que remiten buena parte de sus símbolos: el alimento primordial y la sustancia (leche, miel, oro, etc.) toman en la novela imágenes de varios ámbitos de la vida y la materia, verdaderos tesoros para Maestro Huidobro. El complemento “de intimidad” incluye los valores afectivos que entrañan los arquetipos específicos de la inversión: la noche, el color, el continente, etc. La intimidad arquetípica es intimidad invirtiente. Los esquemas de la reduplicación y la inversión que convierten la negatividad de la noche en benéfica y acogedora cavidad suelen estar unidos, como lo están los sueños de la profundidad y la de la intimidad.

El modo expositivo será distinto al empleado en la constelación anterior, en la que se ha seguido el orden lineal del texto, comenzando por los símbolos exentos, los de capítulos marcados por otras constelaciones. En ésta se parte del análisis detallado de “El equipaje de Maestro Huidobro”, capítulo en el que las imágenes del tesoro poseen intenso valor de sugerencia imaginaria. Al tiempo que se analiza cada tesoro de “El equipaje de Maestro Huidobro”, el discurso se detiene en las diversas imágenes del mismo que han aparecido anteriormente en el relato, con el fin de

mostrar cómo la amplificación es el recurso mediante el cual se configura la constelación de los tesoros de la intimidad en la novela.

“El equipaje de Maestro Huidobro” pertenece a la segunda parte del relato, a la historia de quien es ya Maestro Huidobro, y no Idro. El protagonista acaba de regresar al pueblo tras su largo viaje por el mundo. Con él vienen los tesoros que ha ido encontrando: unos que guardará y conservará con delicadeza y esmero, y otros que no pueden ser guardados, pues la casa de Maestro no puede ser su morada. La estructura de capítulo presenta dos partes bien diferenciadas. La primera tiene como protagonistas a los pájaros. Después de explicar la imagen que éstos componen y sus cualidades, dedicaremos unas líneas al loro Napoleón, que destaca dentro del conjunto ornitológico. En la segunda parte se despliegan varios tesoros; el principal lo constituyen los libros, entre los cuales también hay uno destacado: *Sara de Ur*. La imaginación nos lleva, de entre los tesoros, al que es aún más tesoro, más alimento, más sustancia. El capítulo descubre la variedad de matices coloreados, imagen y promesa de infinitas riquezas sustanciales, donde se funden los símbolos de inversión con los de intimidad y se revelan las estructuras místicas del imaginario: reduplicación, realismo sensorial, miniaturización.

¿De qué ámbitos de la realidad proceden los tesoros que Maestro Huidobro traía en su equipaje? Para empezar, fijemos nuestra atención en su origen y procedencia: el mundo entero. Entre los pájaros “de todos los lugares del mundo” hay patos rusos y gaviotas de Islandia, también loros y tucumanes, un loro que comía chocolate, “y otros de los ni siquiera se sabía el nombre ni el origen”. La misma maravillosa variedad presentan las flores y los frutos. La naturaleza -flora y fauna- se muestra como fuente de riqueza sin igual. Otros son tesoros elaborados por la mano del hombre, siempre a partir de la materia natural: especias, telas, espejo. Si la naturaleza es fuente de sustancias y materia de manufactura para utilidad del hombre, no lo es menos la cultura: los libros. Ellos son alimento sustancial del ánimo.

El significado de la palabra equipaje ‘conjunto de lo que alguien lleva en un viaje’, remite a un continente y a un contenido. La palabra francesa *équiper*, de la que procede la voz castellana equipar tiene su origen en el escandinavo antiguo *skipa*,

‘equipar un barco’, derivado de *skip*, ‘barco’.<sup>256</sup> Luego, el origen primero de la palabra está en el barco, uno de los símbolos arquetípicos más fecundos de la imaginación nocturna de intimidad, el de la morada sobre el agua. Aunque son muchos los matices simbólicos que puede presentar la embarcación, en la noción de continente no importa tanto que éste sea fijo o móvil, pues en ella vienen a tres valores: transporte, travesía y colección. En la palabra equipaje se hace hincapié en esta última, una modalidad de la intimidad que consiste en agrupar cerrando.<sup>257</sup> Por tanto, la palabra equipaje, por su etimología y significado, denota esquemas verbales de la intimidad: reunir, poseer, y connota sus arquetipos epítetos: calmo, íntimo.

El equipaje de Maestro Huidobro es equipaje de llegada. Ahora bien, sí hay un primer equipaje de partida en la novela, el que Idro llevó consigo al colegio. La simple mención de la palabra equipaje dibuja en “Idro en el colegio” la benéfica y tranquilizadora intimidad en medio de un contexto simbólico completamente diferente, como sabemos. La intimidad se expresa allí mediante la cenestesia olfativa:

“Todo lo iba poniendo doña María del Mar en la habitación de Idro, y ésta olía divinamente a cosas nuevas, sobre todo al cuero de la maleta que le habían comprado y a la pila de jabón de «La Toja» que iba a llevarse, y frascos de colonia” (MH:60).

La habitación es continente donde se va reuniendo el ajuar de Idro, la maleta es materia, sustancia -y será continente-, pero son sobre todo los olores diversos los que destacan por su valor simbólico. El color, la melodía y el olor de las sustancias es una forma de rehabilitar y exorcizar la sustancia misma del tiempo, es promesa de riqueza inagotable. Por mediación de la sustancia, de la materia primordial, se proyecta de algún modo la imagen materna, el arquetipo de la madre. El tema psíquico-afectivo que late en el fondo de los esquemas de la inversión y la intimidad

---

<sup>256</sup> Cfr. COROMINAS, J., op. cit., p. 239.

<sup>257</sup> La barca (navío, bajel, etc.) es un símbolo polivalente, con matices simbólicos diferentes según el contexto y el valor del mar-agua, etc. “La alegría de navegar se ve siempre amenazada por el miedo a «zozobrar», pero son los valores de la intimidad los que triunfan y «salvan» a Moisés de las vicisitudes del viaje. Es lo que nos permite descuidar por ahora el carácter dramático de la embarcación [...] para no tener en cuenta más que el arquetipo tranquilizador de la cáscara protectora”. (DURAND, G., op. cit., p. 238).

es el regreso al vientre materno, una de las aspiraciones más primitivas de la psique. Doña María del Mar, se muestra así como una imagen del arquetipo de la mujer-madre, un símbolo de inversión. (Recordemos que este simbolismo está inserto en su nombre, mención directa del arquetipo del mar, rehabilitador de lo femenino, primera cavidad, abismo feminizado y maternal).<sup>258</sup>

“El equipaje de Maestro Huidobro” comienza con una enumeración de continentes:

“Maestro Huidobro pasó muchos días sacando sus cosas de *cajas, arcones, maletas, bolsos y jaulas*” (MH:91).

La caja es un símbolo femenino interpretado como figura de lo inconsciente y del cuerpo materno, contiene un secreto, encierra lo que es frágil o precioso.<sup>259</sup> Arcón es el aumentativo de arca, mención directa del continente arquetípico, morada sobre el agua; la palabra empleada en hebreo para el arca, *tebah*, significa propiamente caja. Morada de la salvación para los moradores del arca de Noé, *tebah* era también la cestita de mimbre en la que Moisés fue depositado entre los juncos, morada de salvación. El arca simboliza, tanto en la naturaleza material como en la espiritual, ese poder que hace que nada se pierda y todo pueda renacer. Es también un símbolo femenino (en sentido biológico, símbolo de la matriz o del corazón por la relación entre ambos centros).<sup>260</sup> Es natural esta doble tendencia del arca, solidaria de las sustancias o tesoros materiales y espirituales que alberga. Arca, caja o baúl tienen, entre los objetos elaborados por el hombre, una función parecida a la de la cueva en la naturaleza: guardan y protegen algo valioso e íntimo. En resumen, todos los continentes del equipaje de Maestro Huidobro resultan isomorfos por su valor simbólico.

---

<sup>258</sup> Sobre el mar como arquetipo relacionado con la madre, cfr. DURAND G., op. cit., pp. 214 y ss.

<sup>259</sup> También puede encerrar lo temible; su valor simbólico, como el de tantos otros continentes, puede venir por su contenido, y en este sentido abrir una caja siempre es arriesgarse. No obstante, en su simbolismo femenino, que puede referirse al inconsciente o al mismo cuerpo materno, coinciden la mitología, la leyenda, y la interpretación psicoanalítica. Cfr. al respecto, CIRLOT, J. E., op. cit., p. 122 y CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 231.

<sup>260</sup> Sobre el arca en el imaginario bíblico, cfr. LURKER, M., op. cit., 26-27. Véase también la voz “arca” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 93.

Los pájaros constituyen el contenido de la primera parte. Todas las acciones y cualidades que el narrador les atribuye los personifican. Han hecho buen viaje y están contentos. Viajan para conocer el pueblo de Maestro Huidobro, su casa y a los pájaros de otras tierras y regresarán para contarlo. Su encuentro con otros seres de la misma especie es una experiencia de extrañeza y perplejidad. Mosén Pascual presiente que no querrán vivir alejados de los suyos, como les sucede a los seres humanos:

“Todos los pájaros que había traído *habían hecho muy buen viaje y estaban muy contentos*. Mosén Pascual no había visto nunca nada parecido y se quedó pasmado, pero, al contemplarlos, tuvo un mal presentimiento.

—Éstos, aquí, se mueren —dijo—. Echan de menos su tierra y a su gente, y no quieren vivir.

Sacaron las jaulas al corral y la huerta, y los gorriones, golondrinas, vencejos y gallinas se quedaban como perplejos viendo aquellos *colorines*, y oyendo aquellos *parloteos* y *trinos*. Y las más perplejas las cigüeñas porque parecían reconocerlos de sus viajes.

—Éstos se mueren —volvió a decir Mosén Pascual—. No son pájaros de pueblo.

Pero estaba muy equivocado, porque Maestro Huidobro sólo había traído esos pájaros de todos los lugares del mundo, comprados en las pajarerías más famosas, para que conocieran *Alopeka*, y la *casa* y *a los pájaros de esta tierra*, y luego volvieran a las suyas a contarlo; e iba a soltarlos” (MH:91).

Colorines, parloteos y trinos son riqueza sustancial que convierte la tiniebla en color y el ruido en melodía. Las gallinas de la primera descripción de Alopeka, la que se hace en “El pueblo”, revelan esta misma tendencia a la inversión:

“Todas las cuestas y desniveles que había en las calles eran muy suaves, y las gallinas iban por allí muchas veces, subiéndolas y bajándolas, investigando en el suelo con su patas, hasta que *las recogía la noche y cada una de ellas se acordaba de su casa*” (MH: 17).

La noche es el sujeto sintáctico y simbólico de la acción de recoger, por lo que está ya en camino de eufemización; es noche temerosa, pero también noche benéfica porque recoge. “Para lo imaginario fascinado por el gesto indicado por el verbo, el



sujeto y el complemento directo pueden invertir sus papeles”.<sup>261</sup> Este proceder imaginario tan humano, recogerse cuando llega la noche y acordarse entonces de la casa, vuelve a mostrarnos la personificación del animal, de las gallinas. Las acciones y sentimientos de todos estos animales constituyen en sí una inversión de los valores negativos asociados a la teriomorfía: los esquemas verbales que sustentan sus acciones en ningún caso remiten a los símbolos del tiempo.

Volvamos al tesoro ornitológico del equipaje de Maestro Huidobro:

“Había *cisnes negros*, *garzas blancas*, loros y tucanes, cacaúas y colibríes, patos rusos, gaviotas de Islandia, y otros de los que ni siquiera sabía el nombre, ni el origen Maestro Huidobro, y eran *azules*, *rojos*, *azafranados*, *amarillos*, *negros*; y, el día que Maestro Huidobro los soltó parecía que describían el *arco iris en el cielo*” (MH:90-91).

No es necesario insistir en el valor de los colores, sólo resaltar que, por su riqueza, recuerdan a aquellos pájaros maravillosos que vieron Idro, sus compañeros y el maestro en el paraíso. Algunos de los pájaros del equipaje de Maestro Huidobro son aves del paraíso, lo que confirma su valor de tesoro. Los cisnes negros y las garzas dibujan una imagen de la oposición negro-blanco. Bien como polaridad simultánea o como mutación sucesiva y alterna, es una imagen simbólica de la inversión, uno de los fundamentales puntos del simbolismo tradicional, por el que se explican los alternos y eternos cambios (vida, muerte; luz, oscuridad, aparición, desaparición) que posibilitan la continuidad fenoménica del mundo.<sup>262</sup> Dicha oposición está presente en la poética de intimidad que dibujan las estancias del viaje al paraíso, como se explicará en su constelación. También allí, este símbolo de inversión está unido a la acogedora y placentera intimidad de la estancia.

---

<sup>261</sup> “En el doble sentido activo-pasivo del verbo es donde hay que buscar las huellas del mecanismo semántico que ordena tanto la doble negación como la inversión del valor. De este sincretismo de lo activo y lo pasivo puede inducirse una vez más que el sentido del verbo importa más a la representación que la atribución de la acción a tal o cual sujeto. La diferenciación gramatical de los dos modos, activo y pasivo, constituye una especie de integración gramatical de la denegación: soportar una acción es desde luego diferente a realizarla, pero en cierto sentido también es participar en ella”. (DURAND, G., op. cit., p. 198).

<sup>262</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 221.

La comparación con el arco iris da lugar a un nuevo símbolo: amplía el imaginario de los pájaros, es un símbolo del puente entre el cielo y la tierra, expresa unión, relación e intercambio entre ambos.<sup>263</sup> El arco iris era para los judíos un signo de la alianza, y en la tradición cristiana, símbolo de un nuevo comienzo de la vida, y como de una nueva creación, protegida por la benevolencia divina: “Pondré mi arco en el cielo como señal de mi pacto con la tierra. Cuando yo envíe nubes sobre la tierra, aparecerá en las nubes el arco, y yo recordaré mi pacto con vosotros” (Gn, 9,12-15). Según Guenón, el arco iris sería “el inverso y el complemento del Arca”, como las dos mitades del *huevo del mundo*, símbolo de la gestación de un nuevo ciclo de vida. En el mismo sentido explica De Champaeaux el texto del Génesis citado:

“El arca de Noé defiende a sus ocupantes contra el peligro de las aguas del abismo inferior; el *arco iris* los defiende contra el peligro de las grandes aguas de lo alto. Esos dos arcos tendidos por la misericordia de Dios se juntan por sus extremidades y determinan una especie de gracia permanente que es el huevo del nuevo mundo”.<sup>264</sup>

Los pájaros del equipaje de Maestro Huidobro salen de sus jaulas-continente y forman un arco iris con el que se inicia el regreso a su tierra tras el viaje, el arco simboliza así la relación, el intercambio entre el mundo que han conocido en Alopeka y el suyo. Además, tanto el pájaro como el arco iris son mención directa de los arquetipos de ascensión y vuelo, símbolos de espiritualización, de pureza, del poder celeste y divino. De este modo, el pájaro-tesoro, corolado con los atributos de la inversión nocturna, recupera al salir de la jaula su simbolismo ascensional de vida:

“Todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación. [...] En el punto de inflexión de los símbolos de la trascendencia hacia

---

<sup>263</sup> “Los pueblos precristianos consideraban el arco de colores, cuyos extremos parecían tocar el horizonte, como un puente de unión entre los dioses y los hombres. Precisamente en las regiones menos lluviosas se consideraba el arco iris como una aparición de lo numinoso”. (LURKER, M., op. cit., p. 28).

<sup>264</sup> Citado en CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 137. Para éste y otros aspectos del símbolo, cfr. ibídem, pp. 134-137.

los de la composición, de los mixtos y de la inmanencia, cabe destacar el simbolismo del arco iris, símbolo de alianza, puente lanzado hacia la trascendencia”.<sup>265</sup>

Los pájaros del equipaje de Maestro Huidobro, personificados, viajeros, visitantes de otras tierras, no podían dibujar imagen más elocuente de unión entre sus dos valores simbólicos que la del arco iris en el cielo.

El loro dijo: “Yo me quedo”. Una decisión claramente “personal”. Varios son los aspectos simbólicos que encierra el loro Napoleón:

“Este loro tenía como treinta años y, aunque era tan joven, parecía ya muy corrido de mundo, y como un loro pirata. Tenía un ojo tapado con un parche, porque lo había perdido en una lucha terrible contra un águila, y mostraba mucho apersonamiento y como talante de mando. Llevaba con mucha apostura su uniforme, y pronunciaba con contundencia sus palabras:

—¡Soy Napoleón, soy Napoleón! —decía.

Maestro Huidobro no era nada belicoso, ni tampoco tenía admiración alguna por el Corso, y quiso luego muchas veces cambiar de nombre al loro, dándole argumentos. Le daba chocolate y le aconsejaba:

—Tienes que decir: «Me llamo Nemoroso»” (MH:92).

En primer lugar, es un loro tuerto. En el isomorfismo del ojo, de la visión y de la trascendencia divina, propio de la constelación luminoso-espectacular diurna, tiene un lugar destacado el arquetipo del rey tuerto, al que remite la imagen del loro. El sacrificio del ojo es el medio de reforzar la visión y de conseguir una visión más intensa, casi una visión por videncia. El órgano carnal se sublima y se convierte en símbolo de una segunda visión más cualificada, una visión omnipotente y soberana.<sup>266</sup> En el sacrificio se cumple esa doble negación que es una afirmación, se niega la muerte mediante la muerte misma; someterse al sacrificio es vencer a la muerte con sus mismas armas, es dominar el futuro mediante un sacrificio vicariante; muerte en lugar de muerte es igual a vida. El loro ha perdido su ojo en una lucha feroz con un águila, símbolo de la realeza por excelencia, y, aunque en esa lucha el

---

<sup>265</sup> DURAND, G., op. cit., p. 126.

<sup>266</sup> DURAND, G., op. cit., pp. 144-145.

águila le ha quitado un ojo, él ha salido victorioso haciéndose con la soberanía. La muerte aceptada, sacrificial, prepara y anuncia la muerte del tirano, muerte que será la muerte de la muerte. La lisiadura presenta un isomorfismo con numerosos defectos físicos o lisiaduras de otros personajes de la novela, que simbólicamente suponen siempre la inversión de la muerte en vida, del defecto en potencialidad. La cojera de don Austreberto, por ejemplo, y el ojo tuerto del loro tienen en común el ser lisiaduras de guerra. ¿Son realmente sacrificios en el sentido arquetípico-simbólico, aunque sean la consecuencia directa de una lucha, y no un sacrificio voluntario? Se puede responder de modo afirmativo argumentando que el verbo sacrificar sería lo determinante, dado que el doble sentido activo-pasivo del verbo es lo propio de la inversión y de la doble negación.<sup>267</sup> Mediante el arquetipo del rey tuerto, se revela su simbolismo, una especie de traspaso de la soberanía del águila al loro: “mostraba mucho apersonamiento y como talante de mando” y “llevaba con mucha apostura su uniforme”.

Maestro Huidobro no logra cambiar al loro ni su talante ni su nombre, pero el loro permanece en su casa. Es, además, un loro inteligente, capaz de ironizar con la gente del pueblo, diciendo que es muy joven y que sólo tiene cien años, como para hacerles caer en la cuenta de que son viejos, pero “se lo perdonaban porque lo entendía todo, y hasta más de la cuenta, y hacía muchos recados”. Cuando Mosén Pascual, personaje que comparte con el loro el talante de mando, le llama “traidor y politicastro”, la inteligencia del loro se muestra en la ironía de llamarle “Monseñor”, hecho que pone en evidencia una imaginación tendente a la eufemización y la antífrasis propias del simbolismo de inversión. Mosén Pascual cambia entonces de idea y afirma: “Este pájaro es muy inteligente”. Esta inteligencia y modo de hablar refuerzan a la vez su soberanía luminosa, dado que la palabra es homóloga del poder y atributo de dicha soberanía.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> En su explicación del sacrificio como símbolo, Juan Eduardo Cirlot apunta en esta dirección del doble sentido activo-pasivo que haría posible considerar las mutilaciones y humillaciones a las que es sometido el héroe como sacrificios, aunque carezcan de ese matiz de sometimiento voluntario, de ritual. Cfr. op. cit., p. 397.

<sup>268</sup> DURAND, G., op. cit., pp. 145 y ss.

El valor simbólico del loro Napoleón como tesoro de la intimidad lo atestigua el conjunto simbólico en medio del cual aparece ya en el primer capítulo de la novela, “Maestro Huidobro en la UVI”. Cuando los tres narradores van a la casa de Maestro en busca de unos planos y entran en la biblioteca, allí está el loro Napoleón en su jaula. El hecho de encontrarse en la biblioteca vigilando los libros de su dueño, otro tesoro, es ya un indicio de su valor simbólico. Se encuentra en la biblioteca o estancia de leer que, según quedó explicado en el apartado de la casa, es una de las dos habitaciones de más adentro, un rincón; pero la biblioteca no sólo revela este arquetipo de intimidad, sino también el arquetipo del centro por encontrarse en ella una de las tres chimeneas de la casa, precisamente aquella en la que Maestro Huidobro quemaba sus manuscritos. Por tanto, el loro se encuentra dentro de un continente-morada íntima, y él mismo es un contenido-tesoro.

Como estamos comprobando, el símbolo del tesoro viene dado por el arquetipo del continente-contenido y éste, por el esquema de la reduplicación: la biblioteca-continente es al mismo tiempo contenido por estar cerrada con llave; es también continente de otro continente: los cajones donde se encontraban los atlas, planos y escrituras de Maestro Huidobro, que constituyen el mayor tesoro por ser el contenido último de la serie reduplicada. El loro Napoleón, desprovisto de la animalidad característica de los símbolos teriomorfos, y del vuelo -está en una jaula-, no lo está sin embargo de esa soberanía e inteligencia diurnas que lo caracterizan. Su función en la biblioteca sería coincidente con la de la señora Ágatha, ama de llaves, pues es un vigilante, como se lo hace saber enseguida a los nuevos visitantes: “¡Napoleón vigila, Napoleón vigila!”. Su presencia contribuye activamente a que la biblioteca sea una morada íntima. No menos significativa resulta la presencia de un loro, que por su propia naturaleza es un animal que repite frases, en un contexto donde opera principalmente la estructura mística de reduplicación y perseveración. Del mismo modo que la arquetipología durandiana coloca al caballo en el conjunto teriomorfo, o a la serpiente y al cordero en el bestiario de la luna, podríamos decir que el loro, junto a los demás pájaros, pertenece a “la fauna de la intimidad” en *Maestro Huidobro*. Resulta ser un magnífico guardián de los tesoros de Maestro:

“Y, cuando nos arrimábamos a la librería, decía también;

—¡Cuidado con esos! ¡Cuidado con esos!

Pero luego ya no dijo nada cuando abrimos los cajones de los atlas y los planos y las escrituras. Vio que éramos amigos” (MH:13).

En el cuento de José Jiménez Lozano “El abrigo”, el loro es también un ave de la intimidad, un tesoro desde el punto de vista del imaginario. Curiosamente, forma parte del equipaje de una señora rica y elegante, junto a dos maletas y un abrigo de piel. Las protagonistas del relato son dos muchachas pobres que merodean por la estación de tren para obtener algo con que sustentarse. Una de ellas finge un desmayo mientras su compañera se apodera del loro que estaba en una jaula:

“...yo le he cogido porque me gustaba más que el abrigo, y creí que también a ti iba a gustarte mucho más. ¡Fíjate en que es *un loro pequeño y tiene ya plumas rojas y verdes, además de las azules!*”.<sup>269</sup>

Deciden devolvérselo a la señora elegante, que lo recibe con alegría y regala a las muchachas el abrigo de piel. En realidad, desde el punto de vista simbólico, el abrigo comparte con el loro su valor de tesoro, pues será para las jóvenes la cálida intimidad que les permitirá refugiarse del frío. El cuento revela globalmente todo un imaginario de intimidad de las protagonistas. Su epifonema simbólico resulta una imagen muy gráfica de cómo la dominante digestiva, con sus adyuvantes térmicos y sus derivados gustativos está en el origen del símbolo. El trayecto antropológico del que surge el imaginario de intimidad de las muchachas está marcado por su circunstancia, por el hambre y el frío que pasaban; no es extraño que su imaginario derive hacia lo acogedor-digestivo:

“...aunque lo que las gustaba sobre todo era tomarse a la hora que fuese y bien calentito un café con leche con churros. Y, aunque estuviera mal decirlo, se decían la una a la otra, las gustaba más esto que el loro y el abrigo juntos”.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> “El abrigo” se encuentra en la página web oficial de José Jiménez Lozano, en la sección “Inéditos/Cuentos”. [<http://www.jimenezlozano.com>].

<sup>270</sup> *Ibídem*.

Esta exposición sobre el tesoro de los pájaros en Maestro Huidobro no sería completa si no la relacionamos con la presencia de los pájaros en el universo literario de José Jiménez Lozano. El respeto, la admiración y el amor que el escritor siente por “las aves de cielo” queda patente en sus poemas, notas de diarios, artículos periodísticos, narraciones y ensayos. Es casi seguro que, si los analizásemos a la luz de la antropología imaginaria, los pájaros se revelarían como un verdadero tesoro de la intimidad en todos esos textos. Y no sólo esto, si dedicamos alguna atención a la lectura de los poemas y textos que contienen “pájaros jimenezlozanianos”, percibimos que, de su contemplación y escucha, el ser humano podría obtener tal consuelo y esperanza que no habría universal antropológico de la expresión más adecuado para manifestar el triunfo de la vida, por humilde y frágil que ésta sea:

“En el árbol desnudo,  
alborotan los pájaros gritando;  
son pobres y no tienen  
más que su voz y su alegría,  
y la derrochan.  
Yo he recogido un poco de ésta  
para los días más escasos”.<sup>271</sup>

Humildes criaturas cuya sola presencia convoca las preguntas más serias y radicales del ser humano, las que tienen que ver con la muerte, el mal y la trascendencia:

“Un ala de gorrioncillo, rota,  
pone en cuestión a Dios. No me vengas  
hablando de “La Victoria  
de Samotracia” aquella”.<sup>272</sup>

En “El asceta”, el tesoro de los pájaros emerge entre otros valiosos tesoros y símbolos que nos son familiares: la cabaña, el cántaro, el libro, el alba, el blanco, el agua, la plata. “Ni libro” tenía el asceta, a diferencia de Maestro Huidobro. Pero sí intimidad abierta a la esperanza y blancura para “ascender” hacia la luz y hacia la

---

<sup>271</sup> “Los pájaros”, en *Pájaros*, op. cit., p. 13.

<sup>272</sup> “Importancia”, en *Ibíd.*, p. 20.

vida. En nuestra opinión, este breve poema constituye un prodigio artístico-literario por expresar, tan bella y sucintamente, la conjunción de los dos regímenes del imaginario:

“En su cabaña de lo alto, el asceta  
se alimentaba de hierbas, poseía  
sólo un cántaro, ni libro, pero,  
cuando salía a recibir a los pájaros al alba,  
se ponía su túnica de hilo  
impolutamente blanca, y bebía agua  
en su taza de plata y porcelana antigua.  
Por respeto”.<sup>273</sup>

S. Stuart Park ha aportado una clave de lectura valiosa para este asunto de los pájaros en la poesía de Jiménez Lozano -que consideramos válida para su obra literaria de otros géneros-: la tradición y la literatura bíblicas. En el libro *Las hijas del canto. Las aves del cielo en la tradición bíblica y la poesía de Jiménez Lozano*, el autor glosa y comenta los pájaros que aparecen en la poesía de Jiménez Lozano y en la Biblia, estableciendo entre ambas una comunicación fecunda.<sup>274</sup> El libro no es un estudio filológico ni literario, pero sí una fuente de imágenes y símbolos que evidencian el valor de tesoro que los pájaros poseen en la literatura bíblica.

Por esa afinidad con lo bíblico, ofrecemos un último texto de Jiménez Lozano protagonizado por pájaros como confirmación del imaginario de intimidad y esperanza que levantan en su obra. Es un fragmento de “La asamblea de los pájaros”, cuento breve con el que el escritor cierra su poemario *Pájaros*. Y que, por cierto, va precedido de veintisiete poemillas, lo que no deja de asombrar si se recuerda que veintisiete son los capítulos de *Maestro Huidobro*, y que el número lleva implícito el imaginario de esperanza, como señalábamos al comienzo de este capítulo. Observe el lector cómo los pájaros se hallan en el más secreto rincón; cómo están allí

---

<sup>273</sup> Ibídem, p. 18.

<sup>274</sup> *Las hijas del canto* se publicó en 2009, en la editorial Camino Viejo (no figura lugar de edición). Está prologado por el propio Jiménez Lozano, en razón de la amistad que le une al autor y de su común “amor a los pájaros”.



acompañados por “los lirios del campo”, que los comunican con el imaginario bíblico; cómo, al igual que en *Maestro Huidobro*, se hallan personificados; cómo, para su protagonista, un escritor enamorado y melancólico, los pájaros son un verdadero tesoro de la intimidad:

“...acudía siempre a despedir a los pájaros que iban a irse a toras tierras, y a recibir a los que llegaban; y parecía que recibían encargos suyos aquéllos, y que llevaban otros mensajes éstos. Algo se traían entre manos él y los pájaros.

Pero un día vieron que se adentraba más que otras veces en el parque, hasta un rincón muy secreto y silencioso, en el que había unos lirios silvestres que crecían en los márgenes de un arroyuelo donde el agua apenas si hacía el ruido de un susurro muy pequeño, y allí se sentó. Extrajo del bolsillo de su levita unas migas de pan, y se las ofreció a los pájaros, que parecían conocerle de muy viejo trato ya, en la propia palma de su mano; y, cuando ellos comieron, luego hicieron sobremesa. Él les preguntó: «¿Y Regina?»<sup>275</sup>.

Continuemos con los tesoros florales que traía Maestro Huidobro en su equipaje:

“Luego Maestro Huidobro se puso a hacer los injertos, que había traído, en la huerta; y ya el primer año tuvo *rosas y claveles azules, azucenas como plata, lilas azafranadas, evónimos con hojas rojas*” (MH:93).

Además del color, lo maravilloso, lo extraordinario de las lilas azafranadas, por ejemplo, remite de nuevo a la riqueza que configura el imaginario del paraíso. Si el loro reúne junto al simbolismo de tesoro el de símbolo luminoso, el simbolismo de las flores presenta una peculiaridad semejante: además de ser tesoros, representan otro conjunto arquetípico, el de los símbolos cíclicos y sintéticos. Toda flor remite a un simbolismo cíclico-vegetal de regeneración y fecundidad, como pudimos ver en el árbol genealógico. Los injertos que hace Maestro Huidobro suponen la unión de plantas de diferentes latitudes, y el tesoro lo constituyen ahora las flores producto de ambas especies. Por el hecho de ser injertos parece revelarse el arquetipo sintético del hijo, un simbolismo de esperanza o progreso mesiánico. El verbo injertar del que Maestro Huidobro se hace sujeto revela el simbolismo cíclico vegetal en el que se

---

<sup>275</sup> *Pájaros*, op. cit., p. 42.

incluyen los dos polos del drama agrolunar. (En medicina, el injerto de un tejido vivo en un órgano muerto o gravemente lesionado puede regenerar la parte muerta y generar vida, hace que se produzca una unión orgánica; revela el mismo imaginario).

En el equipaje de Maestro había aún más tesoros:

“Luego colocó las *especias* en las estanterías, las *telas* en los armarios, y puso en su dormitorio el *espejo oscuro veneciano*” (MH:93).

Especias y telas forman parte de las distintas mercancías o cargamentos de la novela, que presentan un notable isomorfismo con el equipaje por ser palabras que designan continente-contenido, por los tesoros que encierran. En primer lugar, vamos a rastrear la presencia de las especias en la novela. La primera mención de este símbolo tiene lugar en el capítulo “El pueblo”, y está en relación con el personaje don Martín de Huidobro, el hidalgo indiano que construyó la casa de Maestro Huidobro:

“...en cuanto el pueblo tuvo nombre fijo lo cercaron con una muralla, según el trazo que también hizo el juez Huidobro con su vara de justicia, y se construyeron también los cuatro puntos cardinales y los cuatro vientos. Algunos viejos se acordaban todavía de esas puertas o arcos y, sobre todo, del «*El arco del clavo*», que se llamaba así porque, según se contaba, por allí habían salido un día los tres hidalgos pobres que habían ido a las Indias Occidentales, y por allí habían vuelto a entrar años después, con tanto *cargamento de mercancías y tesoros* que, allí mismo, ante esa puerta, tuvieron que descargar para ordenar la entada de ellos, y la gente del pueblo fue allí a ver brillar el *oro* mirar los *colores y cenefas de las telas*...” (MH:15-16).

Las puertas en forma de arco, además de remitir por sí mismas, como toda oquedad que se abre, el arquetipo del continente, están impregnadas del arquetipo del contenido sustancial por sus nombres propios, que proceden de las especias traídas de las Indias.<sup>276</sup> Además, las piedras de la muralla están impregnadas del olor de las

---

<sup>276</sup> “Psicoanalíticamente la puerta es símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro. Entre la puerta del templo y el altar hay la misma relación que entre la circunferencia y el centro; aun siendo los dos elementos más alejados, son en cierta manera los más próximos, ya que se determinan mutuamente y

especias que dan nombre a las puertas, contienen la cenestesia olfativa de la intimidad:

“...la canela, la vainilla, la alcaravea y la pimienta, el clavo y la nuez moscada, algunos de cuyos cargamentos se habían derramado y del aroma habían quedado tan impregnadas las piedras que luego habían oído siempre a esas especias, y algunos de los del pueblo, cuando se arruinaron las murallas, se habían llevado aquellas piedras para ponerlas como cantoneras a las puertas de sus casas para sentarse allí de conversación en las noches de verano, y donde descansaban también de su trajín algunos pobres de pedir limosna, que aspiraban allí aquel olor antiguo y eso les consolaba mucho” (MH:16).

Lo interesante no es sólo la cenestesia de la intimidad, sino el hecho de sea la piedra (no la muralla, no la puerta, que son ya construcciones) la que se impregna de olor de las especias. Un elemento inerte, una materia animizada. La piedra ha entrado en el simbolismo de la intimidad por medio del arquetipo de la sustancia, se ha animizado. Igual que la candela o el árbol, puede proporcionar compañía y consuelo.<sup>277</sup> Por sus valores de intimidad y de esperanza, las piedras llegan a consolar a los pobres cuando huelen sus aromas antiguos. Resulta muy sugerente, desde el punto de vista de la antropología imaginaria, comprobar cómo la piedra se humaniza gracias a la intimidad de las sustancias, cómo, al albergar un tesoro, se convierte en símbolo de esperanza. La piedra que sirvió para levantar la muralla del pueblo, para construir las puertas de entrada y salida, entra a formar parte de la constelación del árbol. Es la sustancia natural, el simbolismo vegetal de las especias, el que la anima. La muralla misma, que podría presentar un valor simbólico ascensional de defensa determinado por su altura, presenta sin embargo un simbolismo femenino de

---

se reflejan. Esto se advierte en la decoración arquitectónica de las catedrales, en las que con la mayor frecuencia la portada es tratada como retablo del altar”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 379).

<sup>277</sup> Por su dureza y duración que siempre impresionaron a los hombres la piedra ha simbolizado la unidad y cohesión del ser. Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit. p. 367. “Los lugares sagrados más arcaicos [...] están constituidos por un árbol o un poste de madera asociado a un betilo. Se trataría de una imagen «imago-mundi», de un jeroglífico, símbolo de la totalidad cósmica en el cual la piedra representa la estabilidad, mientras que el árbol significa el devenir”. (DURAND, G. op. cit., p. 324).

intimidad (protección) isomorfo de la casa, al ser muro en forma de cerca y ser considerada desde dentro.<sup>278</sup>

Otras imágenes del texto transcrito que remiten al arquetipo de la sustancia: mercancías y tesoros, oro, colores, telas. Son tesoros traídos por los hidalgos pobres del pueblo que habían partido hacia las Indias en busca de riqueza, en busca del paraíso. El simbolismo agrolunar asociado al tesoro se revela en el arquetipo vegetal de las especias y en su manifestación tecnológica: la tela. Las telas forman parte de la constelación cíclica, como las flores; el tejido es un símbolo de la continuidad del tiempo, de tranquilidad. En este contexto, el oro constituye una mención léxica directa del símbolo-arquetipo del apelotonamiento sustancialista, es decir, un tesoro. En el equipaje de Maestro Huidobro hay telas, pero no hay oro. Siendo el oro un símbolo arquetípico de la sustancia primordial, y siendo tesoros todo lo que contiene el equipaje de Maestro Huidobro, resulta significativa esta ausencia. Quizá se explique por la misma razón que la escasez de oro en el cargamento del indiano don Martín de Huidobro, que era también el que menos oro había traído de las Indias porque era hombre misericordioso. El oro es el arquetipo del apelotonamiento sustancialista, relacionado con el excremento humano, sustancia natural de la que el oro no es más que un doblete técnico. El excremento, negativamente valorado por la mentalidad diurna, es considerado un tesoro por la imaginación nocturna, pues el esquema del acto alimentario, que es el sustenta los arquetipos de la sustancia y de la intimidad en general, valora positivamente tanto el alimento como el producto final de la digestión.<sup>279</sup> Pero todo pensamiento e imaginación sustancialista es avaro; la sustancia conserva en parte la avidez posesiva que la psicología analítica atribuye al tesoro alimentario y excrementicio.<sup>280</sup> Por estas imaginarias razones sabemos que

---

<sup>278</sup> Cfr. voz “muro” en CIRLOT, J. E., 1997: 324.

<sup>279</sup> Dada la abundancia de símbolos de intimidad cuyo arquetipo es el del continente-contenido, conviene recordar que es el gesto del descenso digestivo y el esquema de la deglución, el acto alimentario, el que conduce a los sueños de la profundidad y de la intimidad, típicos del régimen nocturno. Es la asimilación digestiva la que lleva a la afirmación de las sustancias. Cfr. DURAND, G., op. cit., pp. 244 y ss.

<sup>280</sup> Una explicación clara sobre la sorprendente relación entre el excremento y el dinero (los valores económicos), que Freud fue el primero en desentrañar a partir de sus estudios sobre la segunda fase de la evolución libidinal infantil, puede leerse en DOMÍNGUEZ MORANO, C., 1992, *Creer después de Freud*, Madrid, San Pablo, pp. 242 y ss.

don Martín de Huidobro no debía de ser hombre especialmente avaricioso. Sin embargo, en los otros dos tesoros de su mercancía no hay ambigüedad alguna, ni escaseaban: “Pero había telas y plantas, y las especias de su cargamento eran más olorosas que todas las demás juntas, y transcendieron por todo el pueblo” (MH:16). Probablemente, la ausencia del oro en el equipaje de Maestro Huidobro se explique igualmente por su ambivalencia simbólica.

El simbolismo de la mercancía como tesoro aparece también en el capítulo “El niño”, en relación con el visitante, un capitán de barco que venía de Islandia. El personaje forma parte de la subconstelación del mensajero del paraíso y es el que anuncia a sus padres el nacimiento de Idro. Por ahora, se analizan únicamente los símbolos de intimidad que lo acompañan. Como el Huidobro indiano, el capitán venía de su viaje con mercancías: “Tenía un enorme fardo a los hombros, con *bacalao*, *aceite de hígado de este pez*, y *velas de esperma de ballena*” (MH:25). Todas y cada una de estas mercancías expresan, por mención directa de los símbolos, el arquetipo del continente-contenido. El bacalao y el aceite de hígado de bacalao son continente y contenido-sustancia respectivamente; la vela es un continente técnico que remite a otro continente natural: la ballena. El esperma como sustancia de la vela tiene un contenido simbólico evidente: apunta al simbolismo mesiánico (arquetipo del fuego-hijo). El simbolismo arquetípico del aceite consiste en la afirmación de una sustancia primordial, de un tesoro indestructible. El hecho de que sea un alimento indica claramente su vinculación a los esquemas del descenso digestivo, que son los que sostienen en último término todos los símbolos de la intimidad sustancial. El barco mercante y el coche con remolque, los dos vehículos del visitante forman parte de la constelación simbólica de la intimidad, pues son continentes. El hecho de que el visitante venga primero en barco y después en coche resulta coherente con el tipo de sustancias que contienen cada uno. La naturaleza del continente está en clara relación con el contenido: en el caso del barco las mercancías son naturales y relacionadas con el mar; en el segundo viaje, el visitante trae máquinas para la tienda científica del boticario, continente y contenido técnicos.

También en “El trajinero” se despliega la constelación de los tesoros de la intimidad. El oficio de trajinero, llevar o transportar género de un lugar a otro, resulta ya indicativo, apunta al arquetipo del continente-contenido. El párrafo que describe el oficio está lleno de imágenes de intimidad, tanto las del contenido como las del continente, con sus correspondientes esquemas de reduplicación y miniaturización. Primero aparecen los contenidos-tesoros, como corresponde con la prevalencia simbólica que tiene la sustancia. Las sustancias primordiales con que trajinaba el personaje son aceite, pimentón y velas. Las tres proceden de la naturaleza vegetal. El pimentón es una especia que constela con las del equipaje de Maestro Huidobro y las del indiano; el aceite y las velas constelan con los tesoros del visitante. Se mencionan explícitamente los continentes: la aceituna de la que procede el aceite, los pimientos, la cera de las colmenas. (Todo pequeño recipiente tiene su prototipo natural: cáscara, concha, yema floral, grano, cáliz vegetal). Cada sustancia lleva explícito el continente natural del que procede, e incluso las imágenes cíclicas que dibujan el proceso de producción de cada sustancia -lo que en la antropología imaginaria constituye la explicitación tecnológica-. La intimidad sustancial se halla sobredeterminada por la densidad y color dorado del aceite, su aroma y su sabor. Mientras que el esquema de la continuidad subyace en la tecnología del ciclo, el esquema del gesto alimentario confirma la realidad de las sustancias.<sup>281</sup> La estructura mística del imaginario implicada en todas estas imágenes es el realismo sensorial. La cenestesia completa de la intimidad se despliega con sus aspectos olfativos, gustativos, táctiles:

“Andaba por las almazaras para controlar la buena aceituna que a ellas se llevaba, y luego las densidades y el color dorado del aceite que aquellas exprimían, su aroma y su sabor; y también iba por los secaderos de pimientos, y luego asistía a la molienda de éstos, y escogía la mejor cera en las colmenas” (MH:43).

---

<sup>281</sup> Porque “la interiorización ayuda a postular una interioridad. La afirmación de la sustancia, de su indestructible intimidad que subsiste más allá de los accidentes, sólo se puede hacer debido a esta toma de conciencia de la asimilación digestiva”. (DURAND, G., op. cit., p. 244). El esquema del descenso digestivo y de la deglución que conducen a los sueños de profundidad y a los arquetipos de la intimidad, están en la base de todo el simbolismo nocturno.

La descripción reduplicada de los continentes se pone de manifiesto en el carro que tenía el señor Benedicto, que es al mismo tiempo símbolo cíclico y continente-morada. Su simbolismo se expresa mediante la descripción del adorno, lleno de colorido y dibujos figurativos:

“Llevaba un carro con un *toldo azul oscuro* para transportar la mercancía, y al él aparejaba dos mulas, la una de carga y la otra de tiro, enjaezadas con arreos de cuero *rojos y azules, y con tachuelas doradas*, y el carro también estaba pintado con *laberintos, cenefas y arabescos, de muchos colores*. Aunque otras veces no llevaba carro, sino una *recua de cuatro o cinco mulas*, también con esos arreos tan bonitos, y *mantas y alforjas negras y rojas, azules y amarillas*, que parecían como mantos de los reyes que vienen pintados en los libros” (MH:43).

Azul, negro, rojo, amarillo, dorado, son los colores del cielo, de la llama, de la germinación, etc., pura inversión de la tiniebla. La palabra laberintos y la curvatura y sinuosidad de los arabescos son imágenes que remiten al símbolo arquetípico de la caverna-casa. El aspecto laberíntico es uno de las cualidades de dicha caverna o gruta, el arabesco es un tipo de ornamentación que implica la noción de repetición, es imagen simbólica isomorfa del laberinto.<sup>282</sup>

Los libros son el tesoro más preciado para Maestro Huidobro, para ellos se reserva la mayor profusión de símbolos de todo el capítulo. A su cuidado dedica Maestro Huidobro los continentes más preciosos e íntimos:

“Y al fin colocó los libros, ordenándolos por sus materias y tamaños, y colores, y por los efectos que causarían en el alma al ser leídos. Así que se pusieron Mosén Pascual y Maestro Huidobro a expurgar aquellos libros, apartando cuidadosamente los geométricos y poéticos, fabulosos y espirituales, para ponerlos a mano y buen recaudo, y que se pudiese echar mano de ellos siempre en tiempo de tristeza.

Maestro Huidobro estaba de rodillas delante de las cajas, y Mosén Pascual sentado en un sillón, y haciendo los apartes encima de la mesa, según aquél iba alcanzándole los libros, después de nombrar sus títulos:

—*Sara de Ur*—dijo Maestro Huidobro.

---

<sup>282</sup> Cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 88.

—¡Buen libro, que ha sacado a más de un viejo de su vejez, y a más de un muerto de su sepultura! —comentó Mosén Pascual.

Y añadió:

—¡Ojalá también pudiera haberlo hecho con su autor!

—¿Es que ha muerto? —preguntó Maestro Huidobro.

—No, pero está viejo y melancólico.

—¡Pobre! —dijo Maestro Huidobro.

—Sí —respondió Mosén Pascual—. Pero bien merece que apartemos el libro para que siga tintineando.

Y lo puso sobre un libro de Spinoza:

—Gran pulidor de lentes y azote de necios y políticos —añadió.

—Guardémosle para viático, entonces —dijo Maestro Huidobro” (MH: 93).

Los verbos son mención léxica directa de los esquemas de la reduplicación y la perseveración: colocar, ordenar, expurgar, poner a mano y buen recaudo, hacer apartes. La riqueza de matices de la inversión se manifiesta mediante el color y el tamaño, cualidades físicas del objeto-libro, pero se expresa ante todo en la variedad de materias, títulos y “efectos que causarían en el alma al ser leídos”. Los libros representan el tesoro espiritual de Maestro Huidobro; todos los anteriores, su tesoro natural. Las características de *Sara de Ur* lo revelan como un símbolo privilegiado de esperanza, de triunfo contra el poder del tiempo destructor y de la muerte; un símbolo de progreso mesiánico, en términos de antropología imaginaria. Su carácter de tesoro de la intimidad se encuentra reforzado en el texto por la melodía que conlleva el verbo tintinear, última acción que se atribuye al libro. El párrafo transcrito incluye un nuevo caso de intertextualidad, que esta vez remite claramente al capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, al famoso escrutinio de los libros que el hidalgo tenía en su biblioteca, entre los cuales, por cierto, también se halló alguno que era “tesoro de contento”.

La expresión más elocuente de que los libros son efectivamente un gran tesoro de la intimidad para Maestro Huidobro (y para Mosén Pascual que comparte esta parcela de su imaginario) es el precioso continente que para ellos emplea: unos baulillos cerrados con llave de plata. Hay una contradicción sólo aparente entre la intención de



poner los libros “a mano y buen recaudo, y que se pudiese echar mano de ellos siempre en tiempo de tristeza”, y guardarlos en baulillos con llave, porque desde el punto de vista simbólico nada hay mejor guardado ni mejor colocado que lo que esta encajado en continentes reduplicados, nada más valioso que lo que está guardado en continente cerrado, cuyo cierre intensifica la intimidad:

“Y así siguieron haciendo aquellos *apartamientos* muchos días, y luego Maestro Huidobro fue poniendo letreros sobre los baulillos, que contenían ya los libros ordenados, y sobre los anaqueles: «Oración», «Melancolía», «Buscamientos», [...] Estos *baulillos* tenían una *llave de plata* cada uno, a la que, para abrirlos, había que dar un determinado número de vueltas a la derecha y a la izquierda, y Maestro Huidobro tenía apuntadas las combinaciones en un cuaderno, el cuaderno también estaba *guardado bajo llave*, porque se corrió entonces la voz de que en España se estaban dando muchos robos de libros a cargo de unos delincuentes especializados” (MH: 94).

La palabra baulillos es mención directa -y repetida- de un símbolo del continente arquetípico, isomorfo del cofre y del arca. El plural refuerza el esquema de reduplicación, se repite en los apartamientos y letreros, y en casi todos los nombres de esos baulillos: “Buscamientos”, “Secciones cónicas”, “Planetas”, “Hermosuras”, etc. El diminutivo baulillos, en plural también, revela claramente el mismo esquema y la estructura de miniaturización. Es el arquetipo del microcosmos el que está implicado en el continente miniatura.<sup>283</sup>

La intimidad del microcosmos se duplica y sobredetermina gracias a la llave de plata que tenían los baulillos. La llave es, en origen, un símbolo de la vida eterna, por lo que los libros se revelan como tesoro-vida-esperanza.<sup>284</sup> En el símbolo de la llave

---

<sup>283</sup> “En esa minimización, reconocemos el proceso de gulliverización que desde la nave al cuévano nos lleva a la contemplación ensoñadora de los pequeños recipientes, cuyos prototipos naturales son la cáscara, la concha, el grano, la yema floral o el cáliz vegetal, mientras que el cofre y sobre todo la copa son fiadores técnicos. Por lo demás, el paso del macrocosmos al microcosmos es muy ambiguo: los bajeles de altura se modelan en las cáscaras de nuez, las cáscaras o los huevos gigantes sirven de navío, como en ciertos cuadros de J. Bosco”. (DURAND, G., op. cit., p. 240).

<sup>284</sup> “En las leyendas y cuentos folklóricos aparecen con frecuencia tres llaves correspondientes a otras tantas cámaras secretas, las cuales están llenas de objetos preciosos. Son representaciones simbólicas de la iniciación y del saber [...] El encuentro de una llave expone, pues, la fase previa a la del hallazgo

están implicadas las estructuras místicas de reduplicación, miniaturización y realismo sensorial. La palabra vueltas refuerza el continente secreto e íntimo: para abrir los baulillos no sólo era necesaria la llave sino la cantidad exacta de vueltas a derecha e izquierda según la combinación correspondiente, en sí misma considerada un tesoro, pues era secreta y Maestro Huidobro la guardaba también bajo llave. El narrador ha de explicar de algún modo la abundancia de llaves y lo hace aludiendo al posible robo del tesoro. Para la imaginación simbólica, la profusión de llaves es del todo natural para guardar el preciado tesoro de los libros. No sería necesario explicarla ni dar razón alguna.

Los libros constituyen la primera mención directa de un símbolo del tesoro en la novela. Vamos a observar sus imágenes, que aparecen ya en el primer capítulo, “Maestro Huidobro en la UVI”. El hecho de que Maestro Huidobro tenga un ama de llaves, la señora Ághata, es importante desde el punto de vista simbólico. Ella misma es un símbolo de intimidad, es “la que guarda el tesoro”, la que guarda la intimidad de la casa-continente y del tesoro-contenido que en ella se alberga:

“...se levantó, fue hacia el aparadorcillo que había en la habitación, cogió una *llave* que estaba encima de un plato, y dijo:

—Ésta es.

Luego nos advirtió que los planos que buscábamos estaban en un *cajón* con un letrero: «Mapas», y que no anduviéramos revolviendo en los libros de la biblioteca, ni ningún papel que no fuera necesario, porque los libros y papeles hacen mucho sentimiento de su dueño cuando está ausente, y se callan y no dicen nada como cuando él está presente” (MH:12).

No insistimos en la biblioteca como símbolo de la intimidad ni en la significación imaginaria de la llave o el valor de tesoro de los mapas. Nos detenemos en los libros.

---

del tesoro difícil de encontrar. Es evidente que el parentesco morfológico de la llave en el signo Nem Ankh (Vida Eterna), o cruz ansada de los egipcios. Deidades llevan esta cruz cogida por la parte superior del asa como si fuera una llave, especialmente en las ceremonias relativas a los muertos. Esto expresa, en realidad, una conexión inversa: las llaves derivan acaso de la cruz ansada, que sería el arquetipo de la llave (Vida Eterna) abriendo las puertas de la muerte para la inmortalidad”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 295).

Hemos comprobado cómo los pájaros -el loro Napoleón- presentaban cualidades humanas, estaban personificados. Hay un isomorfismo entre los pájaros y los libros por ser tesoros de la intimidad, pero también porque ambos presentan cualidades humanizadoras, como la casa y sus diversas estancias, el árbol, otros animales, etc. Por ello, establecemos una característica de Maestro Huidobro -se ha mencionado en relación al cántaro y a otros símbolos-: la *animización*. Se trata de una estructura de representación imaginaria descubierta en el curso del análisis, y que denominamos así por no encontrar entre las estructuras de la arquetipología durandiana una que pueda asumir lo específico de ella: la atribución de cualidades humanas espirituales a los animales y a las cosas (ya sean objetos o materias). Al calificarla de estructura, se define su capacidad de actuar como modo de representación simbólica de la realidad, al modo como la representan el principio de exclusión del régimen diurno o el de analogía de las estructuras místicas del régimen nocturno. Es claro que el funcionamiento de la imaginación simbólica atribuye cualidades humanas a la realidad (la casa o el árbol como símbolos antropomórficos, por ejemplo). Lo que nos ha llevado a erigir la animización en estructura de representación imaginaria específica de la novela es el imaginario de intimidad que levanta y la frecuencia con que se presenta. La animización podría relacionarse con la figura literaria conocida como personificación, pero no se corresponde con ella. L. Alonso Schökel habla de una clase de imágenes bíblicas a la que denomina animación:

“Seres inanimados que se comportan como hombres, se humanizan en la imagen: la sangre clama el cielo (Gn 4,10); los cielos asisten, atestiguan, anuncian; los montes miran con envidia (Sal 68,17), los ríos aplauden, los montes aclaman (Sal 98, 8)”.<sup>285</sup>

Se trata, según el autor, de un caso particular de imagen bíblica que “puede ser de ascendencia mítica”. Esta ascendencia mítica indica, en el estudio de Schökel, la importancia de la animación como figura que remite a un imaginario antropológico universal. La animación empleada en la poesía bíblica puede ser un ejemplo de

---

<sup>285</sup> SCHÖKEL, L. A., 1987, *Manual de poética hebrea*, Madrid, Ediciones Cristiandad, p. 146.

imagen simbólica en la que está implicada la estructura de animización.<sup>286</sup> Sin embargo, empleamos la palabra animización y no animación. Porque animar significa ‘infundir vigor a un ser viviente’; animizar significaría dotar de cualidades espirituales a los seres inanimados. La animización no se confunde con la personificación porque ésta puede designar la atribución de cualidades humanas a entidades abstractas; tampoco se puede confundir con la animación, pues ésta última puede darse en el interior de un ser vivo ya animado. Además, algo obvio, personificación y animación son figuras retóricas, mientras que la animización es una estructura de representación imaginaria, que podría estar operando en la creación de dichas figuras, y que opera, de hecho, en la creación de varios símbolos de *Maestro Huidobro*.

Los libros, los pájaros, las gallinas, las piedras de la muralla de Alopeka, son algunos de los ejemplos de animización entre los símbolos de intimidad que hemos analizado en este capítulo; en el apartado dedicado a la casa, señalábamos la animización del cántaro.

La biblioteca de Maestro Huidobro como símbolo de intimidad, tesoro dentro de la casa y continente del tesoro al mismo tiempo, se revela isomorfa de la biblioteca de las señoritas, del capítulo “Las coronelas”:

“Clemencia y Constancia eran muy amigas de doña María del Mar, la madre de Idro, y éste era para ellas como la niña de sus ojos. [...] Ellas le preguntaron a Idro cosas de la escuela y le abrieron enseguida, de par en par, la biblioteca que tenían, en la que había, además de mapas muy bonitos de todo el mundo, esferas, un telescopio, y juegos rompecabezas y de soldaditos de plomo de más de diez ejércitos, antiguos y

---

<sup>286</sup> No parece casual que sea en un *Manual de poética de Poética hebrea* donde encontramos esta afinidad de composición imaginaria: la complicidad del escritor Jiménez Lozano con el relato bíblico se manifiesta en su poética a través de las elecciones temáticas, del estilo y lenguaje, de la concepción del arte de narrar. La Biblia constituye además una fuente de símbolos ineludible a la hora de analizar el imaginario de cualquier obra literaria del escritor. Los estudios de L. Alonso Schökel nos han facilitado la comprensión de algunos rasgos de estilo de Jiménez Lozano, como la preferencia por la comparación, tan frecuente en *Maestro Huidobro*, frente a la metáfora. Sobre poética bíblica en la literatura de Jiménez Lozano, cfr. ARBONA, G., y CARBAJOSA, I., 2010, “Huellas de la poética bíblica en “Retratos de mujeres antiguas”, de José Jiménez Lozano, en *Actas del XVII Simposio de Literatura General y Comparada, Tomo 2 (Reescrituras y traducción: perspectivas comparatistas)*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, pp. 315-326.

modernos, porque el padre de las señoritas había sido coronel, y estudiaba las estrategias militares sobre los atlas y con aquellos soldados” (MH: 52).

El verbo abrir remite al esquema verbal penetrar, típico del simbolismo de intimidad, del que Idro se convierte en sujeto gracias a las señoritas. Abrirle de par en par la biblioteca es un acto de amor de las hermanas hacia Idro: abrir la cámara de los secretos, permitirle penetrar en ella y poseer su secreto. Dentro de la biblioteca encontramos imágenes del tesoro que constelan con los tesoros de Maestro Huidobro: los mapas, las esferas, los libros. El simbolismo de intimidad impregna todo en la biblioteca donde Idro asistía a las más variadas enseñanzas y juegos con sus vecinas. E Idro “guardaba el secreto” de todo lo que veía, aprendía, jugaba o sentía en la biblioteca, lo que no hace sino reforzar aún más el carácter de tesoro de cuanto allí se contenía: guardar es imagen del esquema verbal conservar; el secreto, lo es del arquetipo epíteto íntimo, oculto.

Otra escena que tiene lugar en la casa de las señoritas también resulta paradigmática del simbolismo de intimidad:

“Pasaba días y noches con ellas, y allí comía y cenaba muchas veces, pero sobre todo merendaba siempre, cuando había arrope y membrillo, e Idro los veía allí tan dorados e el frutero de cristal azul que siempre estaba en el aparador del comedor, y luego ponían en la mesa. El frutero era de cristal de Murano, y el pie era una cabeza de caballo, relucía como una estrella” (MH: 51).

Los símbolos remiten directamente al esquema del descenso digestivo manifestado en los verbos: comía, cenaba, merendaba. El arrope y el membrillo contienen el atributo arquetípico dulce. Los arquetipos epítetos dulce, íntimo, etc., se completan con otros:

“Pero a Idro le servían sólo un poquito de aquel arrope o membrillo porque le estaban educando. Tenía que comer *muy despacio* como si no le gustara nada, [...] y tomar el té *muy lentamente*, y sin soplar nunca aunque estuviese ardiendo” (MH:51).

Las reglas de educación que las señoritas le enseñan a Idro aparecen simbólicamente como un modo de invertir hasta la antífrasis los rostros del tiempo y de la muerte, de

transformar la angustia en placidez y amorosa acogida. Se está invirtiendo el esquema de la masticación teriomorfa mediante el esquema del descenso digestivo, con su cortejo simbólico de lentitud, tibieza térmica y dulzura. El comer despacio y “como si no le gustara nada” crea cierta voluptuosidad y placidez; toda la escena queda envuelta en un clima de degustación sensorial, de sensualidad, algo que encaja bien con la estructura mística del realismo sensorial.

En la casa de las coronelas se halla otro episodio en el que la capacidad antifrásica de los símbolos de inversión se hace patente: una tarta de vainilla logra romper el clima de tensión que ha generado la divergencia de pareceres entre los comensales. El verbo perfumar y los sustantivos aroma y vainilla son imágenes que convierten de nuevo la estancia en lugar de intimidad:

“Ya no sabían qué hacer los invitados, y parecía que se les había quitado el apetito; pero llegó luego una tarta de vainilla, se perfumó la habitación entera con su aroma, y las conversaciones volvieron” (MH:53).

Tesoros de la intimidad volveremos a encontrar en la constelación del paraíso, puesto que son constitutivos del centro paradisíaco. De momento, ha quedado expuesto el valor de tesoro de cuanto contenía el equipaje de Maestro Huidobro, que amplifica los tesoros que se dibujan desde las primeras páginas de la novela.

### **3.4. La candela**

La constelación de la candela reúne los símbolos asociados al conjunto arquetípico del fuego-llama, el árbol, el hijo y el germen, símbolos de esperanza que encarnan los valores mesiánicos de las estructuras sintéticas del imaginario. Dos son los motivos por los que hemos elegido el nombre de la candela para esta constelación. En primer lugar, porque en *Maestro Huidobro* es una imagen simbólica nítida y transparente del arquetipo del fuego-llama y del esquema verbal madurar-progresar que lo sustenta. En segundo lugar, porque la candela está llena de evocaciones y resonancias poético-imaginarias en escritos de José Jiménez Lozano de todos los

géneros. Igual que el espejo o el cántaro, es un símbolo fecundo en el universo literario del escritor.

Las imágenes de la candela son muchas en *Maestro Huidobro*. Prestaremos atención a toda una serie de objetos iluminadores: vela, lámpara, quinqué, farol, etc. A ellos se asocian las sustancias-tesoro que sostienen la llama: cera, esperma de ballena, etc. La candela no podría iluminar si no hubiese sujetos del encender, por lo que determinados personajes también pueden ser considerados imágenes de la candela; su paradigma es la señora Esperanza. Es una fotografía de ésta la que permite conservar su memoria y hacerla presente en el relato. Y la fotografía es una imagen singular de la candela en *Maestro Huidobro*. Existe además un cronotopo estrechamente vinculado a esta constelación, el cronotopo del contar y escuchar historias: un espacio y un tiempo al amor de la lumbre. Otros objetos, creados por la mano del hombre, como la marioneta Barbarroja, cobran vida en el relato y se tornan también imágenes de la candela.

“Hay que saber otorgar a los objetos la amistad atenta que merecen”, escribe Jiménez Lozano parafraseando a Bachelard, en *Estampas y memorias*.<sup>287</sup> De la amistad atenta que el escritor otorga a la candela hablan unos cuantos textos suyos, que ofrecemos al lector como pórtico de este apartado, para que pueda apreciar las resonancias poético-imaginarias del símbolo en el universo del escritor: los versos de algunos poemas que llevan por título “La candela”, o en los que ésta “alumbra”; las líneas que anteceden al libro-diario *La luz de una candela*, una especie de ofrecimiento al lector por parte de quien escribe; y una evocación de su infancia como un tiempo de “convivencia con la luz de las candelas”, cuyas imágenes se dibujan también, con firme y delicado trazo, en *Maestro Huidobro*. El libro *Estampas y memorias*, que, como dijimos en su momento, ha aportado valiosas claves de entendimiento de esta constelación, así como otros textos de los libros de Jiménez Lozano, serán mencionados después al hilo del análisis.

---

<sup>287</sup> “Discurso del icono y la candela”, en *Estampas y memorias*, op. cit., p. 12.

En el poema “La candela” ésta es “llama viva” que “enciende e ilumina”, acompaña y consuela. A su luz suceden “cosas del ánimo” y hasta se pueden ofrecer “tesoros”:

“Una *candela*, ¡ah!, una *candela*  
*enciende* los recuerdos, la *esperanza*,  
*ilumina* los rostros  
de amor, angustia o dudas, y la traición misma de Pedro.  
Pone rubor, aviva la mirada,  
muestra la palidez, las lágrimas,  
la risa, y hace sombras;  
recoge el ánimo esparcida por los días  
y la conforta.  
*Es una llama viva*,  
como herida y consuelo  
te acompaña en tu estancia,  
y quien te la ha enviado está contigo acompañado.  
*Puedes abrir entonces el arca* tan antigua  
de tus *secretos* de ladrillo molido,  
cuentas de cristal, una cuerda,  
papel de plata y de colores,  
tus melancolías como hojas disecadas  
con su nombre.  
Y en silencio ofreces tus *tesoros*”.<sup>288</sup>

En “Otoño”, el yo poético pide con insistencia que el amor encienda una candela, una esperanza:

“El sol ya va desfalleciendo,  
vencido por las sombras.  
*Enciende, enciende, amor, una candela*,  
y sostenla un instante,  
para que vea siquiera *nuestra esperanza tan pequeña*,  
tan invernal, desnuda”.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> *Tantas devastaciones*, Valladolid, Diputación de Valladolid / Fundación Jorge Guillén, 1992, p. 69. (La cursiva es nuestra. Señala expresiones con valor de convocatoria imaginaria, igual que en las citas de *Maestro Huidobro*).



Quizá sea la estación otoñal, la de los días tan fugaces, la que más inclina el corazón del hombre a la espera, la más propicia para encender una candela en la noche. El poema también se titula “Otoño”:

“¡ENCENDIDAS alamedas de otoño,  
neblinas matinales;  
los dientecillos del rocío,  
pájaros pensativos, *hojas muertas*,  
*días tan fugaces!* En la noche,  
*enciendes tu candela, y esperas.*  
¿Qué otra cosa  
podrías hacer, si sólo eres  
un hombre?”<sup>290</sup>

En *Los tres cuadernos rojos*, el primero de sus diarios, tras una jugosa cita de Ernest Jünger, Jiménez Lozano escribe unas líneas que titula “Ofrecimiento”, en las que expresa su deseo de que las notas y apuntes que componen el libro “puedan ofrecer algún tipo de compañía, conversación o disponibilidad” al lector. Con esa misma intención entrega a la imprenta los siguientes tomos de sus diarios. La imagen de la candela expresa tal ofrecimiento y actitud en el que lleva por título *La luz de una candela*; luz que ilumina la ilustración de portada del libro, *La mujer de la pulga*, de George de La Tour:

“Ofrezco, en las páginas que siguen, un tercer volumen de esta especie de «Diario» o anotaciones que comencé a publicar con *Los tres cuadernos rojos*, y continué luego con *Segundo abecedario*.

Esta vez, recojo una antología de notas tomadas de 1989 a 1993; [...] Esto es lo que he podido hacer, y me gustaría que sirviera de alguna compañía a los lectores, *como una candela acompañaba en otro tiempo, cuando éramos niños*”.<sup>291</sup>

De esa infancia suya rodeada de candelas, Jiménez Lozano mantiene muy vivas ciertas imágenes y sonoridades llenas de significados, que están en la génesis del

---

<sup>289</sup> *El tiempo de Eurídice*, op. cit., p. 20.

<sup>290</sup> *Elegías menores*, op. cit., p. 42.

<sup>291</sup> *La luz de una candela*, Barcelona, Anthropos, 1996, p.9.

símbolo. El texto habla por sí solo, de modo que el lector recordará la experiencia de Idro en “Matanzas” y verá las lamparillas, velas, luces y faroles, cuyo simbolismo se comentará a continuación. Comprenderá, sobre todo, que la candela encienda esperanzas. Y, cuando llegue al final del escrito, sabrá por qué su luz es una relucencia sin igual de la vida:

“Mi infancia, desde luego, ha transcurrido en la convivencia con la luz de las candelas o de las llamas, y las sombras en torno. Yo he visto rondas nocturnas, como en Rembrandt; el alzarse un farol en las dependencias de servicio de la casa, en los corrales o en el campo, a la vez que una pregunta: «¿Quién anda ahí? ¿Quién está ahí?»; el acompañamiento del Viático, llevado a un moribundo con faroles y candelas, la lamparita sobre la mesita de noche, o ante una imagen; el amortajamiento de un cadáver a la luz de unas velas, que era un juego entre blancos y sombras, y la amarillez del cuerpo; un muerto puesto en el suelo sobre una colcha blanquísima y con una palmatoria encendida como vigilante. Resplandores de cuerpos desnudos como si fuesen relámpagos, o como carne cenicienta y cárdena, si el resplandor era de quinqué o de carburo. Faroles y lamparillas luciendo, a prima noche, en el camposanto aldeano; faroles de los coches de caballos que eran luz tan incierta, tan misteriosa si se veía de lejos. Ya nunca habrá regresos tan esperados como aquéllos, visitas de médicos llamados urgentemente, que se anuncien con esas tenues, lejanas, luces oscilantes; no se sabrá con qué paso lento avanzan la alegría o la esperanza; ni tampoco se adentrará tan tempranamente en el ánimo la perfecta conciencia de la sombra que somos, si ya no puede verse a alguien subiendo una escalera con una candela en la mano y el juego de lentitudes y escorzos grotescos o graves de una sombra en la pared.

Entonces se entendía y se aceptaba en los adentros de la adolescencia misma, cuando se andaba con los latines, o la cristalización de los minerales, y moría un perrillo, o quizás un compañero de clase, que así pasamos todos: *velut umbra*. Y entonces era cuando la vida se ponía a relucir más intensamente, por eso mismo”.<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> “La luz y las sombras”, en *Retratos y naturalezas muertas*, op. cit., pp. 16-17. José Jiménez Lozano repite esta evocación en “Cuentas con uno mismo”, conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes y recogida en el libro *El narrador y sus historias*. (Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación Jorge Guillén, 2003, pp. 149-151).

Imágenes y símbolos de la candela están presentes en casi todos los capítulos de *Maestro Huidobro*. Los ámbitos de la realidad de los surgen las imágenes de la candela guiarán esta vez la exposición. En primer lugar, los objetos, sustancias, colores y materias que encienden, iluminan o sostienen la llama, a los que seguirá una candela singular: la marioneta de Federico Barbarroja. Analizaremos también los espacios al amor de la lumbre que vayan surgiendo en diversos contextos. El personaje de la señora Esperanza y todas las fotografías-símbolo que aparecen junto a ella en “La maquina” cerrarán la constelación. Por tratarse de un símbolo sintético, la candela asume valores propios de conjuntos simbólicos anteriores, tanto del simbolismo luminoso del régimen diurno como de los símbolos de intimidad o cíclicos del régimen nocturno. (A medida que los conjuntos simbólicos arquetípicos se van haciendo sintéticos, presentan esta asimilación de los valores de las anteriores constelaciones).

En la primera página de *Maestro Huidobro*, cuando los tres narradores reciben la noticia de que “ya no podía hacerse nada con aquellos cincuenta y nueve años tan ajetreados de Maestro Huidobro” y deciden ir al pueblo para “preparar todos los menesteres de la muerte”, el que hace de portavoz afirma:

“Porque ninguno de nosotros quería ir solo, o que fuéramos dos de nosotros a hacer aquellos encargos, y se quedase allí otro *como una lamparilla junto al agonizante*; aunque dijo el médico así mismo, que no era, además, como un agonizante sino como alguien que estuviese esperando, en una estación, un tren, y echara una cabezada” (MH:9)

La lamparilla, un diminutivo en el contexto lingüístico de una comparación, es la primera imagen novelesca de la candela. Por ser luz podría tratarse de un símbolo luminoso-diurno, pero no remite a la antítesis, se trata de ofrecer compañía al agonizante, no de combatir su muerte inminente. La luz de lamparilla procede de la llama, es fuego que arde y luce; remite al arquetipo del fuego-llama. Bastaría esta observación para determinar su simbolismo, pero la comparación viene a confirmarlo. Lo que se compara con la lamparilla es una persona y ello remite al arquetipo del árbol: la verticalidad de la luz que da la lamparilla sería como la del

árbol, una verticalidad humanizante. La lamparilla entronca con un arquetipo sintético de la imaginación humana por excelencia: el árbol.<sup>293</sup> Es un símbolo de esperanza, como todos los de la constelación de la candela. El diminutivo confirma la inserción del símbolo en el régimen nocturno de la imagen: revela esa tendencia a la miniaturización que, según hemos visto en la constelación anterior, crea espacios de intimidad al abrigo del tiempo. Como se ha podido comprobar a lo largo del análisis, acudir al significado y a la etimología de una palabra puede ser útil a la hora de determinar su contenido simbólico. El empleo de este recurso metodológico ha permitido constatar que el significado simbólico es una de las fuentes de la polisemia, y que dicho significado se encuentra con frecuencia en el origen más remoto de la palabra. Lamparilla, además de ser el diminutivo femenino de la palabra lámpara, de cuyo significado se desprende la relación la luz y con el fuego, tiene como una de sus acepciones el significado de árbol, lo que viene a confirmar su sentido simbólico: ‘Álamo de hoja temblona, por la evocación del parpadeo de la candelilla encendida’ (es la cuarta acepción de la palabra recogida en el DRAE). Además, el significado de lamparilla contiene, en dos de sus acepciones, la doble significación de continente y contenido, ya que, tanto la mecha encendida como el plato, vaso o vasija que la contiene, reciben el nombre de lamparilla. El arquetipo del continente-contenido revela el simbolismo de intimidad que se funde con el mesiánico en la imagen.

Una candela propiamente dicha es la siguiente imagen de la constelación en el texto. Aparece pocas líneas después de la anterior, e igualmente acompañada del diminutivo y en el contexto de una comparación. Si la compañía del discípulo junto a su maestro agonizante es como una lamparilla, el tiempo que duraría su esquila en un periódico es como el de “una candela pequeñita”. Un tiempo lleno de esperanza porque sirve para alumbrar:

---

<sup>293</sup> “El papel metamorfosizador del vegetal es casi siempre prolongar la vida humana, pero el árbol es además de vegetal, madera que sirve para producir y mantener el fuego y por ello remite también al esquema del frotamiento rítmico” (Durand, G., op. cit., p. 326).

“Cosme sostenía que tampoco nada en un periódico, pero Bea respondió que eso era muy diferente porque, aunque fuese sólo el tiempo que dura *una candela pequeña*, que es el que dura un periódico, *teníamos que alumbrar su nombre* para que todos se enterasen: “Maestro Huidobro ha muerto” (MH:10).

¿Qué arquetipo y qué esquema verbal sustentan aquí el símbolo de la candela? Igual que la lamparilla, la candela remite al arquetipo del fuego-llama y éste al esquema que genera la dominante copulativa. El verbo alumbrar se asocia al mismo arquetipo y esquema; su notable polisemia lo confirma. Alumbrar, del lat. *iluminare*, significa ‘dar luz’, pero también ‘dar a luz’. Remite al arquetipo del hijo, que constela con el fuego-llama, el árbol y el germen. La candela es un símbolo de esperanza y la acción de alumbrar ahonda en este simbolismo de progreso total, frente al progreso parcial que constituye el ciclo. Observemos de nuevo el verbo en su contexto, fijémonos en su complemento de objeto: “alumbrar su nombre”. La acción consiste en alumbrar el nombre de alguien que acaba de morir. La afirmación verbal de la muerte va acompañada de una afirmación simbólica de la vida y la esperanza mediante la acción de alumbrar.

En el mismo párrafo que la candela pequeña se encuentra la imagen de la carretera negra y larga, un símbolo nictomorfo comentado en la muerte y sus antítesis, pero que, como se apuntaba allí, está acompañado de imágenes de otro régimen, los colores rojos y dorados de los árboles y las tierras de otoño:

“...luego enfilamos la carretera de octubre que era negra y larga, y *tenía muchos colores rojos y dorados a los lados de su negrura, que serían los árboles y las tierras de otoño...*” (MH:10).

Los colores rojos y dorados del otoño simbolizan la vida y la esperanza en medio de la negrura-muerte. Rojos y dorados son los colores del fuego-llama y además, en el contexto, proceden de los árboles; esto es, remiten al mismo conjunto arquetípico.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> El ejemplo confirma la afirmación durandiana: “Ciertamente, nuestros procedimientos modernos de calefacción y de cocción nos han hecho perder de vista esta relación primitiva árbol-fuego. Pero la constelación árbol-fuego permanece tenazmente tanto en el folklore como en la conciencia poética”. (DURAND, G., op. cit., p. 315).

Tal vez conviene recordar de nuevo la ambivalencia constitutiva del símbolo: tanto el color rojo como el dorado pueden ser también símbolos del régimen diurno, con un sentido totalmente distinto al que revelan aquí. El rojo puede simbolizar la vida que huye por la herida, un rostro nictomorfo o catamorfo del tiempo; el dorado puede ser el color fulgurante de la ascensión diurna.

En las páginas precedentes se ha comentado cómo algunos escritos de José Jiménez Lozano enuncian cuestiones de método en las que se apoya la antropología del imaginario. Al hilo de los colores rojos y dorados, un texto del autor viene a refrendar cuanto acabamos de decir sobre la ambivalencia del símbolo y, lo que es más importante, confirma la atribución de la imagen que nos ocupa a la constelación de la candela:

“...un fuego o un cristal roto, también tienen sus sonoridades en el alma, y la iluminan, la confortan o la hieren. Incluso pueden trastornarla. Ricardo III ofrecía su reino entero por un caballo, pero no creo que pueda ofrecerse más barato un vaso de agua en tiempo de calorina, o una taza de caldo, y, desde luego una lumbre, cuando el frío nos atenaza. Entonces damos por cualquier calorcillo no sólo un reino, sino nuestro yo y nuestra ánima. Y hasta traicionamos a quien más queremos. De esta pasta estamos hechos, y más vale no andar con disimulos ni retóricas [...] *Menos mal que todas las hogueras de este mundo no encierran estos peligros*, y nadie diría que los guardan alguna vez en su seno *siendo tan hermosos sus rojos y sus oros*, tan fascinante su constante inquietud y culebreo”.<sup>295</sup>

La imagen de portada de *Maestro Huidobro* en su edición de Anthropos presenta también rojos y dorados, y lo que resulta aún más sugerente, hay negrura y contrastan simbólicamente con ella. Se trata de un fragmento de *El infierno*, de Martyros, un cuadro de 1577, según reza en la solapa de la portada. Blancas culebras rodean a los condenados, los atan y se agitan alrededor de sus cuerpos desnudos; algunas parecen succionarlos con su lengua roja. Los sufrientes muestran el espanto, la resignación, la angustia, el dolor o la perplejidad en su rostro. Las culebras remiten

---

<sup>295</sup> “El amor de la lumbre”, en *ABC*, 23 de abril de 2000. En el último libro publicado por Jiménez Lozano, citado a propósito del árbol, *Obstinación del almendro y de la melancolía*, aparece una versión nueva de este artículo, con el título “Al amor de la lumbre”. (Op. cit., pp. 95.-97).

sin duda al esquema de la atadura, y la imagen de agitación logra imponerse gracias a la invasión de culebreo que domina la imagen. El rostro de la muerte se completa con el fondo negro que aparece en la parte superior de la composición, dividida en dos por una especie de río rojo a cuyas márgenes se dibujan, con la misma curvatura que el río, sendos regueros dorados. Rojos y dorados que iluminan el cuadro y abren la imaginación a un régimen nuevo. Al menos, hay luz en el infierno, y la vida “roja” se abre paso. Algunas culebrillas de las que rodean a los condenados, son rojas también, pero éstas son más pequeñas que las blancas, y como si jugueteasen con ellos en lugar de darles tormento. El rojo conserva tal vez su característica ambivalencia, el dorado es luz en medio de la negrura. Lo que parece claro es que los rostros de la muerte quedan relativizados por la presencia de estos dos colores con los que la vida puede hacer frente a la muerte, como en la imagen textual.<sup>296</sup>

La imagen de la vela es la más repetida de la constelación de la candela en *Maestro Huidobro*, es un símbolo de esperanza. La primera se halla en el mismo contexto que las anteriores. Mosén Pascual es el sujeto del encender:

“Así que luego fue hasta la cómoda de su alcoba, y *encendió allí una vela* que Maestro Huidobro le había restaurado, pintando *follaje verde con flores rojas pequeñas en medio de las llamas*, y a Mosén Pascual le había gustado mucho” (M H:11).

El verbo encender lleva al esquema del encendimiento del fuego, el esquema del movimiento rítmico copulativo que genera el arquetipo del fuego-llama.<sup>297</sup> La vela presenta la característica de poseer mecha, cuya verticalidad subraya la dirección

---

<sup>296</sup> José Jiménez Lozano nos ha confirmado que vio la pintura después de escribir la novela, de modo que no puede haber asociación más allá de simbólico-imaginaria entre las imágenes de ambas. El escritor eligió esta pintura porque es de un pintor etíope. Lo que interesa desde el punto de vista simbólico es que Jiménez Lozano también ha percibido vida en el color rojo, e incluso le parecía “que los bichitos rojos eran como serpentinas”, y que “era difícil ver el horror infernal en la lámina”. (Comunicación personal con el escritor. Correo electrónico del 20 de marzo de 2012).

<sup>297</sup> “La tecnología y la mitología se unen en este hecho: el frotamiento rítmico, ya sea oblicuo o sobre todo circular, es el procedimiento primitivo para hacer fuego. [...] La tecnología del encendedor nos permite vincular el movimiento circular al vaivén primitivo. Ahora bien, este esquema del vaivén, tan importante para el porvenir técnico de la humanidad puesto que es el padre del fuego, ¿no tiene un prototipo en el microcosmos del cuerpo humano, en el gesto sexual? El fuego, como el arañi, o su emblema, la cruz, ¿no es la ilustración directa de este gesto orgánico que es el acto sexual en los mamíferos?”. (DURAND, G., op. cit., p. 317).

humanizante ya comentada. “En el recuerdo de una buena vela es donde debemos encontrar nuestros sueños de solitario”, escribe Gaston Bachelard. La individualidad de la llama ardiente, en la que están unidos todos los elementos de la naturaleza: la cera, la mecha, el fuego y el aire, ha llamado la atención del fenomenólogo. A esta idea de unicidad, añade la de verticalidad:

“La llama de la vela sobre la mesa del solitario prepara todos los sueños de la verticalidad. La llama es una vertical erguida, valiente y frágil. Un soplo perturba la llama, pero ésta vuelve a enderezarse. Una fuerza ascensional restablece sus prestigios.

La llama es una verticalidad habitada. Todo soñador de la llama sabe que la llama está viva. Da pruebas de su verticalidad mediante reflejos sensibles. Si un incidente en la combustión perturba el impulso cenital, enseguida la llama reacciona. Un soñador de voluntad verticalizante que recibe su lección de la llama, aprende que debe volver a erguirse. A encontrar nuevamente un deseo de arder arriba, de ir, con todas sus fuerzas, hacia la cumbre del ardor.

¡Y qué momento tan importante, qué hermoso tiempo, cuando la vela quema bien!  
¡Qué delicada vida hay en la llama que se alarga y adelgaza!”<sup>298</sup>

La vela es una imagen simbólica vinculada directamente a los arquetipos del fuego-llama y del árbol, un símbolo universal de vida y de esperanza.<sup>299</sup>

No menos significativos desde el punto de vista simbólico son el follaje verde y las flores rojas pequeñas en medio de las llamas que pintó Maestro Huidobro. En principio, remiten al esquema cíclico vegetal de la fructificación.<sup>300</sup> ¿Qué simboliza esta imagen vegetal en un cuadro de ánimas del purgatorio? No sabemos cómo están representadas las ánimas ni qué clase de purgatorio hay en el cuadro, pero gracias a

---

<sup>298</sup> “La verticalidad de las llamas”, en *La llama de una vela*, Barcelona, Laia / Monte Ávila, 1961, pp. 64-65.

<sup>299</sup> La contemplación de la pintura, que tanto gusta a José Jiménez Lozano, está en el trayecto antropológico del escritor hacia el símbolo, como lo están todas esas candelas que acompañaron su infancia. De “llamas” y “pinturas” habla en el artículo periodístico “El poder de una llama”, en *ABC*, 17 de octubre de 1997.

<sup>300</sup> Recordemos que el simbolismo cíclico vegetal es isomorfo del ciclo lunar, pues el ciclo vegetal se divide en fases temporales como el de la luna, de ahí la constelación llamada agrolunar o astrobiológica, que reúne todos los símbolos emparentados bajo el ritmo cíclico. La singularidad del vegetal dentro de esta constelación es llevar la imaginación hacia la esperanza mediante la promesa del retoño.



las llamas, la imaginación se inclina hacia la representación tradicional: el fuego como castigo de los atribulados. ¿Por qué Maestro Huidobro pintaría allí follaje verde con flores rojas pequeñas? ¿Cómo podrían distinguirse las flores rojas en medio de unas llamas? El follaje verde simboliza el renacer temporal y las flores rojas pequeñas aúnan ese mismo simbolismo de vida con la esperanza del fuego. El diminutivo revela una vez más la reminiscencia de la intimidad invirtiente que poseen los símbolos de esperanza en la novela. Quizá aporte todavía alguna luz el poema de Jiménez Lozano titulado “Luna”. En él se observa la asociación rojo-ánima, fuego-ánima, luna-ánima:

“La luna es roja hoy,  
como tu ánima.  
Más ella es un espejo,  
tu ánima una hoguera.  
Cuando avance la noche,  
se tornará de plata ella,  
tu alma estará pálida.  
Amor os rige a ambos”.<sup>301</sup>

Las flores rojas pequeñas podrían entonces aparecer como un símbolo de las ánimas, (humanizadas, como la llama única y vertical de la vela), de modo que la afirmación que acabamos de pronunciar: no sabemos cómo están representadas las ánimas, quedaría en cierto modo anulada. Quizá las ánimas estén ahí, quizá sean esas florecillas rojas. El régimen nocturno de la imagen se manifiesta en el poema “Luna” con todo su cortejo simbólico de transformación temporal y sucesión de contrarios (roja-plata, hoguera-pálida), propio del arquetipo lunar. Pero el verso final da el sentido, es su epifonema simbólico. “Amor rige” es la expresión sublimada y abstracta del arquetipo del árbol, lo que quiere decir que el simbolismo sintético de

---

<sup>301</sup> *Elegías menores*, op. cit., p. 23.

progreso mesiánico del árbol prevalece sobre el cíclico-lunar. La comparación intertextual avala el simbolismo de esperanza de las flores rojas -quizá ánimas-.<sup>302</sup>

Aún en el contexto del primer capítulo, surge otra imagen de la candela: el quinqué. Cuando Mosén Pascual y los tres discípulos de Maestro Huidobro acuden a su casa, la señora Ághata está sentada en una sala donde luce un quinqué cuya motivación simbólica no ofrece duda porque se encuentra a plena luz del sol:

“...había un *quinqué encendido*, aunque era poco más de mediodía y allí *entraba un sol a raudales*, sólo un poco desvaído por los visillos y las cortinas de encaje, como cuando es un sol de lluvia o al atardecer ya empalidece” (MH:12).

¿Qué puede ofrecer el quinqué sino esperanza y compañía? No es luz que se alce contra las tinieblas de la noche o el abismo de la caída. La antítesis diurna no tiene la menor reminiscencia; es una luz en medio de la luz, luz junto a la luz, luz en la luz. Los esquemas verbales de conjunción del régimen nocturno, confundir y unir, sostienen el símbolo. La estructura mística de representación homogeneizante se hace patente de un modo extraordinario en esa luz en medio de la luz. Además, en la imagen, la luz del sol es una luz matizada, velada, como desprovista de su fulgurante poder. El quinqué encendido funde su luz con la del sol, que ya no es abstracta ni esencial como en el imaginario estrictamente diurno, sino que está asociada al ciclo natural-estacional de la vida.

En la biblioteca de Maestro Huidobro había también una candela, una lámpara en esta ocasión. A pesar de que su luz sea artificial, encierra el mismo simbolismo. Sin embargo, mientras la vela está vinculada a la llama, el simbolismo de la lámpara está más ligado a la luz diurna: mantener alejado el inquietante poder de la tiniebla.

Luz que se alza en medio de la tiniebla presenta la lámpara de plata de la iglesia de Alopeka, que aparece en el capítulo “El pueblo”. La descripción de la iglesia abunda

---

<sup>302</sup> Otros poemas de *Elegías menores* que contienen esta asociación simbólica pueden leerse sobre todo en la primera parte, titulada “Los lirios del campo y las aves del cielo” (pp. 11-81). La ambivalencia simbólica que la arquetipología del imaginario atribuye al color rojo se observa, por ejemplo, comparando los poemas “Luna caída” y “Ya otro otoño” (p. 25 y 46, respectivamente).

en imágenes de tiniebla y oscuridad, en medio de las cuales, la lámpara y sus candelas emergen con fuerza inusitada:

“...estaba llena de retablos dorados, con ángeles, espejos, santos de rostro pálido y delgado, Vírgenes vestidas de raso o de brocado, con las manos juntas y entre ellas una flor, o la Virgen de la Soledad con un pañuelo de encaje y lágrimas de cristal en sus mejillas. Y la iglesia era oscura, pero tenía colgada del artesonado una *lámpara de plata* y, cuando se encendían allí *las candelas*, brillaba *como un ascua* que *relumbraba* hasta en la plaza” (MH:16).

La mención directa del símbolo y del arquetipo es evidente: lámpara, candelas, ascua, relumbraba. La luz de la lámpara asume el valor diurno de luz contra tiniebla, pero es ante todo esperanza que procede del fuego: “como un ascua”. Se comprueba, una vez más, cómo la comparación sirve a la transparencia de los universales simbólicos en la novela.

Cuando llegaba la noche en Alopeka y la gente se recogía en su casa,

“*se encendían las luces* en las habitaciones, se veía desde fuera moverse o estar sentadas las personas, como si fueran casas de muñecas. Y a esa hora olía a *humo* y como a tortilla en todo el pueblo, como por las mañanas olía también a *leña* y a pan recién hecho” (MH:18).

No sabemos si eran luces de vela, quinqué, lámpara o farol, pero sí que se encuentran en la proximidad del fuego. Todo el pueblo se impregna de los olores de la intimidad en la noche. El alimento está unido al fuego: tortilla y pan, humo y leña. Alimentos naturales, hechos al fuego. Sustancias de intimidad abierta a la esperanza. (El hecho de que la intimidad se halle siempre en camino del progreso-esperanza constituye una marca específica del imaginario de la novela). Dentro de las casas hay luces, en los alrededores del pueblo, hay faroles: “y luego, más tarde, salía la ronda con los *faroles* a dar la vuelta por los atrases”.

Entre los tesoros de la intimidad que contenía la mercancía del visitante que anuncia el nacimiento de Idro en el capítulo “El niño”, se encuentran las velas de esperma de ballena. Si la vela remite al arquetipo del fuego-llama, el esperma de ballena remite

al hijo y al germen; la imagen aún de este modo varios arquetipos de la misma constelación. La imagen de la vela se encuentra también entre los tesoros de la intimidad con los que trajinaba el señor Benedicto, aceite, pimentón y velas:

“...escogía la mejor *cera* en las colmenas, y tenía cereros de confianza que le ponían en las velas las mejores *mechas o torcidas de algodón*” (MH:43).

La singularidad de la vela con respecto a las otras dos mercancías viene dada por el proceso de producción. Las tres proceden de la naturaleza. El simbolismo cíclico subyace en la producción del aceite y del pimentón: almazara, secadero y molienda. La continuidad entre el instrumento y el producto es una continuidad tranquilizadora para la imaginación. La cera de las velas no precisa del instrumento, la continuidad con el ciclo natural es aún más evidente. En cuanto al algodón, posee el mismo valor como símbolo de continuidad, si bien toda la imaginación del tejido presenta cierta vinculación con el simbolismo totalizador de la cruz, como inductora de pensamientos unitarios, de reflexiones sobre lo continuo y la necesaria fusión de contrarios cósmicos.<sup>303</sup> De manera que la vela, asume gracias a la cera, los valores de perennidad e inmortalidad del simbolismo cíclico, pero al mismo tiempo la materia de que está fabricada la mecha, el algodón, conduce al simbolismo sintético del fuego. La repetición indica siempre una relevancia del símbolo; la vela es la imagen más repetida entre las mercancías del trajinero. Cuando el señor Benedicto conoce a la monja escritora y a su compañera

“las mostró las *candelas de cera virgen*, tan olorosa, y las aseguró que éstas se iban quemando lentamente *con una luz dorada y roja, pero muy clara y luminosa*, y entonces la monja escritora le compró tres candelas para escribir, porque dijo que ésas eran precisamente las que ella estaba buscando” (MH:44).

El arder lentamente es de suyo indicativo de un pensamiento simbólico nocturno. La luz “dorada y roja, pero muy clara y luminosa” es imagen, nítida en grado sumo, de cómo la esperanza nocturna, que es roja y dorada, asume la vida diurna, que es clara

---

<sup>303</sup> DURAND, G., op. cit. p. 307.

y luminosa. Las monjas saben bien que la candela es esperanza: “cuando supieron que vendía aceite y velas, le dijeron que ése era un oficio muy consolador”.

El señor Benedicto contaba a Idro historias de sus viajes “al amor de la lumbre o sentado en su huerto”. En el análisis de “La casa”, presentamos este espacio simbólico al amor de la lumbre. La lumbre es una preciosa imagen de la constelación de la candela, un símbolo de esperanza, compañía y consuelo en la literatura de Jiménez Lozano. Lumbre es fuego. La etimología de la palabra es la voz lat. *lumen-inis*, que significaba ‘cuerpo que despidе luz, de ahí se pasó luego a llama y fuego’. La expresión no dice “a la luz de la lumbre”, pues la luz se da por hecho que está, sino que se resalta el amor que ella ofrece. “Si alguien ha tenido conversación o ha hecho lecturas en su compañía, no podrá olvidarlo”, escribe Jiménez Lozano. E Idro no olvidará jamás las historias escuchadas al amor de la lumbre que le contaba su vecino, ni dejará de escuchar otras que le contarán a lo largo de su vida el mismo espacio de esperanza y acogida, al amor de la lumbre.

Una nueva imagen de la constelación de la candela, el farol, emerge en el epifonema simbólico del capítulo “El trajinero”:

“Entonces *el señor Benedicto encendía un farol*, y acompañaba a Idro, atravesando los dos huertos, hasta casa. El farol hacía muchas sombras en ellos, y el señor Benedicto decía:

—La noche siempre es temerosa. ¡Si no se hubieran inventado los faroles!” (MH: 46).

De nuevo el símbolo de esperanza que constituye el farol asume los valores diurnos de la luz-vida en medio de la noche. El señor Benedicto se une a los personajes que son ya sujetos del encender: los discípulos de Maestro, Mosén Pascual, los habitantes de Alopeka, la señora Ágatha.

Dado que el árbol forma parte del mismo conjunto arquetípico de símbolos del progreso mesiánico, algunas imágenes de la constelación de la candela hallan expresión léxica en la madera con la que trabajaba el ebanista-carpintero. En medio de un contexto simbólico de rostros del tiempo y de la muerte que dominan en “El

segundo vecino”, las menciones directas de la madera y del árbol son presencia simbólica de la esperanza.<sup>304</sup> Acompaña a estas imágenes el cortejo musical: algunos instrumentos musicales, el sonido de las cuerdas que la madera acoge, el que ésta produce al ser tocada, etc.:

“...siempre se lamentaba de que no le hubiera dado tiempo a aprender asimismo la construcción de *violines* y *violas*, pero no había pasado de las lecciones sobre tocar y acariciar las *hojas de madera* para averiguar cómo tienen que ser de suaves y mandibles, y de acogedoras de los *sonidos* de las cuerdas. [...] Pero, de todos modos le habían quedado maneras y refinamientos de conocer y tratar *la madera* y, aunque ésta fuese para un taburete o una silla de cocina, siempre la acariciaba mucho, y la daba capirotaos con el dedo para que *sonase*, y la olía.

—¡Buen *árbol*! —decía—. Se ve que resistió el frío como un héroe” (MH: 48).

Se comprueba cómo el árbol ha sido primero héroe, arquetipo sustantivo del simbolismo diurno del triunfo contra la muerte, símbolo de la soberanía, para convertirse después en madera, en un símbolo de esperanza. (Es una imagen textual que evidencia cómo el árbol conduce a la imaginación desde una trascendencia abstracta hacia una trascendencia encarnada en el tiempo, una dinámica de crecimiento y de progreso).

Una imagen de la constelación de la candela, una vela, se convierte en símbolo decisivo del capítulo “Matanzas”, cuyos rostros de muerte y vida diurnas quedaron analizados en su constelación. A la luz de la llama de la vela, recordemos, brillaba mucho la sangre caída sobre la paja, las sombras bailaban en las paredes blancas, enrojecían los rostros. Decíamos arriba que las sombras revelan el rostro del tiempo y de la muerte por su agitación constante. Sí, pero la cercanía de la luz, de la llama de la vela, inclina a la esperanza: la promesa de vida, precisamente en la cercanía de la muerte, se hace aún más intensa. La sombra, aunque conserve valores nictomorfos tal como señala la antropología simbólica, es símbolo positivo en “Matanzas”. Y es fácil

---

<sup>304</sup> “Por el hecho de ser madera que sirve para hacer fuego es por lo que el árbol, en principio un símbolo vegetal, se anexiona al gran esquema del frotamiento rítmico, constelando así con la música, la cruz, la fricción, la sexualidad. Todo árbol y toda madera, mientras sirva para hacer una rueda o una cruz, sirve en última instancia para producir el fuego irreversible” (DURAND, G., op. cit., p. 324).

entender por qué: siempre está al lado de la luz. Es la candela la que hace posible la aparición de las sombras en la noche, y la candela es llama, es luz, es esperanza, es vida. La llama de la vela es símbolo de esperanza, y también la sombra, cuando ésta guarda con la luz la relación adecuada. El rojo es vida porque está asociado a la llama y a su luz. La última frase de “Matanzas” dice todo esto de manera condensada, sucinta, es su epifonema simbólico:

“Así que menos mal que ya habían pasado las matanzas, cuando Idro volvió al pueblo; aunque *la luz roja sí que era bien bonita, la luz sí. Y también lo eran las sombras*” (MH:71).

También durante la estancia de Idro en el colegio, una imagen de la candela, una marioneta, se convierte en el único símbolo de esperanza en medio de un contexto de rostros del tiempo y de la muerte. En la constelación de la muerte y sus antítesis, se advertía cómo el título que designa el capítulo en el que Idro está realmente en el colegio no es el titulado “Idro en el colegio”, que sólo describe el viaje, sino “El emperador Barbarroja”, que designa simbólicamente el “yo” de Idro, sus resortes para afrontar la realidad adversa y hostil que le rodea.

Un texto de *La luz de una candela* aporta una clave interpretativa del símbolo. José Jiménez Lozano menciona la palabra marioneta en relación con el “yo” de la persona y sus resortes:

“Con V. a quien siempre he leído con suma atención y placer, y gratitud, pero a quien no conocía personalmente. Nos entendimos a la primera, y charlamos lo más que pudimos. También con otros amigos a los que sólo es posible ver en estas circunstancias de cursos o conferencias, o seminarios.

Esta vez, unos han venido a hablar en torno a Juan de la Cruz, y otros sobre la crisis de la izquierda, que es una crisis de civilización, no de politicastros de la peor especie que han ayudado a cargársela.

Por lo tanto, hablamos, más bien, de libros, y de los adentros de los hombres: con un «yo», o con varios resortes como los de las marionetas”.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Op. cit., p. 124.

De alguien falto de energía y voluntad propia, que se deja llevar por los demás, se dice que es una marioneta, y es ésta una atribución algo despectiva. Sin embargo, en el citado fragmento de Jiménez Lozano, la palabra marioneta significa otra cosa: el “yo” de una persona con todas sus posibilidades y capacidades de respuesta ante los estímulos de la realidad. De este modo se define la palabra resorte en el DRAE: “(Del fr. ressort.) m. muelle, pieza generalmente de metal, que puede recobrar su posición si se la separa de ella. 2. Fuerza elástica de una cosa. 3. *fig.* Medio material o inmaterial de que uno se vale para lograr un fin”. Es este último significado el que adquiere la palabra en el contexto citado, y el que se le atribuye en el análisis del símbolo. Pero también su significado literal resultaría válido: un “yo” separado de su posición (de su libertad y dignidad) tiene resortes para volver a esa posición, para recuperar su libertad y dignidad. Idro despliega la capacidad de recobrar la libertad que le han arrebatado a lo largo del capítulo, que termina. con el regreso a su casa, es decir, con la vuelta a su posición de libertad y dignidad, para la cual ha puesto en juego todos sus resortes, simbólicamente expresados en la marioneta del emperador Barbarroja.

La imagen del emperador Barbarroja está marcada principalmente por el atributo roja, que nos remite a la llama y al fuego. La barba roja semeja a la llama, tanto por el color como por la forma. Cuando el narrador describe la marioneta, la asociación barba-llama se hace mención directa del símbolo mediante una comparación: “una barba larga y roja, *como una llama reluciente*”. El sustantivo emperador, una vez que ha sido impregnado de su atributo se asimila más al bastón retoñante del simbolismo mesiánico que al cetro, símbolo luminoso de soberanía diurna, conduce a una esperanza encarnada en el tiempo, que supone colaborar dinámicamente con el devenir y hacer de él un aliado de la maduración y el crecimiento; precisamente lo que Idro hace en este capítulo. El emperador es el cuarto arcano del Tarot.<sup>306</sup> Se observa cómo, en el simbolismo del arcano, se asocian el valor simbólico del fuego y

---

<sup>306</sup> Gilbert Durand denomina algunos símbolos antropológicos importantes de la imaginación humana con nombres de los arcanos del Tarot: cetro, espada, copa, denario, bastón. Una exposición detallada del origen y significado del Tarot, con sus 22 arcanos principales, puede leerse en CIRLOT, J. E., op. cit., pp. 428-431 y en CHEVALIER, J., op. cit., pp. 975 y ss.



el de las manzanas de oro, un elemento simbólico de la constelación del paraíso en la novela:

“...el rojo que predomina en su vestido significa el fuego estimulador, la actividad intensa. Este arcano se relaciona estrechamente con la imagen de Hércules, portador de la maza y llevando las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. El cubo de oro del trono representa la sublimación del principio constructivo y material. La flor de lis del centro, la iluminación. Por ello, en síntesis, el arcano significa magnificencia, energía, poder, derecho y rigor. En sentido negativo, dominación”.<sup>307</sup>

En la descripción que el narrador hace de la marioneta, encontramos varias palabras con valor de sugerencia imaginaria:

“...acudió a una solución extrema: a pedir ayuda a Federico Barbarroja, que era una marioneta preciosísima que las señoritas Clemencia y Constanza le habían metido a escondidas en el *baúl* de sus pertenencias, que había llegado facturado y hecho el *viaje* por su cuenta. El rey estaba vestido muy sencillamente, sólo con *una túnica azul y un gorro de dormir en vez de una corona*, porque era como un rey republicano, y tenía muchas cosquillas cuando Idro le cogía en sus manos, una cara sonriente y *una barba larga y roja como una llama reluciente*, de bonita que era” (MH:65).

La novedad es que la marioneta había hecho el viaje como un verdadero tesoro: en baúl, imagen simbólica del lugar secreto, cuyo valor está sobredeterminado por la alusión al cierre del continente: “ni con cerrajero había podido abrir el baúl, porque a ver si un emperador no iba a saber cómo se cierran los castillos” (MH:67). La diferencia con el viaje de Idro es notable: baúl frente a tartana; baúl frente a un tren mixto que hace chirridos al frenar, que es lugar de una caída. El “yo” de Idro más profundo, el que alberga el sueño de libertad, de felicidad y de justicia, habría hecho el viaje por su cuenta. El otro “yo” de Idro, el necesariamente dirigido por quienes habían planeado su viaje, había venido en el mixto con los compañeros de infortunio, en medio de la desolación, el frío y el miedo. El “yo” no sometido de Idro, el que

---

<sup>307</sup> CIRLOT, J. E, op. cit., p. 187.

había nacido en parte en la conversación y “escuela” de las señoritas Clemencia y Constanca, viajó por su cuenta, y además en baúl.

La túnica azul con la que viste el emperador Barbarroja constela con los colores del mensajero del paraíso, como veremos en su constelación. Federico Barbarroja tenía un gorro de dormir en vez de una corona, pero no se contraponen: en el nivel imaginario, el gorro está impregnado del simbolismo de riqueza de la corona.<sup>308</sup> La comparación con un rey republicano resulta llamativa. ¿Qué tiene Barbarroja de rey y qué de republicano? Quizá el sueño de justicia e igualdad al que nos remite en la novela el color azul del paraíso tenga algo de republicano. De rey tiene la soberanía del bastón retoñante: una barba que es llama-fuego-árbol-bastón. El rey no puede simbolizar aquí al soberano vencedor y guerrero del régimen diurno de la imagen, pues no tiene sus armas, ni su oro. Cirlot da la clave interpretativa del símbolo en este contexto. El rey puede significar la realeza del hombre:

“El rey simboliza, en lo más abstracto y general, el hombre universal y arquetípico. Como tal posee poderes mágicos y sobrenaturales, según la creencia animista y astrobiológica, desde la India a Irlanda”.<sup>309</sup>

La importancia del atributo Barbarroja, su carácter de imagen simbólica, se pone de manifiesto en el hecho de que, cuando el nombre sufre la elisión de algún término, es Barbarroja el que permanece. La marioneta se llama Barbarroja antes que Federico, que emperador o que rey. Es decir, se cumple la primacía simbólica del atributo.

En el capítulo titulado “El estraperlo” emerge de nuevo la vela, en medio de la pobreza en la que vivían los habitantes de Alopeka durante la posguerra. La eufemización del tiempo y de la muerte mediante el simbolismo de intimidad y el cíclico domina la primera parte del capítulo. Entre los elementos que generan ese simbolismo -fideos, zapatos, prendas de vestir-, toda una acumulación de imágenes

---

<sup>308</sup> Nicola Squicciarino ha hablado de símbolos de “extensión del yo” para referirse a algunos elementos de la indumentaria como el sombrero, el gorro, la corona, símbolos de la prolongación del poder, de dominio. Cfr. SQUICCIARINO, N., 1998, *El vestido habla*, Madrid, Cátedra, pp. 104 y ss.

<sup>309</sup> CIRLOT, J. E., op. cit., p. 389.

de la candela que, como es habitual en la novela, concitan esperanza y acogedora intimidad:

“...la leña se humedecía *para que ardiese más despacio*, y se hacían *mil combinaciones fantásticas con las luces*. Una bombilla servía para dos habitaciones porque se colgaba en una ventana abierta en la pared medianera; la luz de los días se apuraba hasta lo último, y las conversaciones se tenían a oscuras, y *los cabos de vela, lamparillas de aceite, candiles y faroles, velones y carburos, eran el mayor tesoro*, y las noches de luna resultaban fantásticas y como de fiesta. Era también como el tiempo de las figuraciones” (MH:79).

La imagen de la vela y la del fuego aparecen en el mismo capítulo formando parte de la visión o de un pobre de pedir:

“Así que don Asclepiades, a las dos o tres veces que vino ese pobre, le mandó entrar en su casa, le sentó en un sofá, le dio una taza de caldo para que se confortara, y le preguntó:

—¿Qué ves?

—Veo *una luz* —dijo él.

—¿De día o de noche?

—*De noche*, y es una *vela* que trae mi abuela difunta, y me manda excavar en una alameda donde hay un tesoro.

—¿Y has cavado?

—Sí.

—¿Y qué has encontrado?

—*Fuego*” (MH:80).

El tesoro que el pobre encuentra después de cavar en la alameda es fuego. La comida le lleva al sueño de la intimidad, de ésta al símbolo agrolunar de la alameda, y de esta última al fuego. El simbolismo sintético-mesiánico del fuego es claro. En primer lugar, porque se presenta de manera contraria al fuego diurno o fuego exterminador llovido del cielo que anunciaba el pobre en su anterior visión, antes de haber comido (MH:80). En segundo lugar, porque procede de la actividad del cavado, con su simbolismo sexual que da lugar al fuego-hijo. El diálogo de don Asclepiades y el

pobre de pedir resulta un ejemplo, breve pero elocuente, de las estructuras sintéticas de lo imaginario como expresión de esperanza, mediante la creación de un relato que asume los símbolos de las anteriores estructuras. El diálogo empieza con la visión de la luz y acaba con la visión del fuego. La luz diurna ha sido asumida y trasformada en luz nocturna. Una luz en la noche, símbolo espectacular en medio de la tiniebla, conduce hacia la alameda, símbolo femenino agrolunar; en la alameda hay un tesoro de intimidad; un símbolo sintético, el fuego, es el final de la visión. La abuela difunta que trae la vela tiene todo el aire de ser una imagen arquetípica de la Gran Madre. Aporta el simbolismo sexual femenino junto al masculino expresado en la técnica del cavado, confirma el simbolismo agrolunar y femenino de la alameda. C. G. Jung, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, describe las características fundamentales de este arquetipo:

“El arquetipo de la madre tiene, como todo arquetipo, una cantidad casi imprevisible de aspectos. Citando sólo algunas formas típicas tenemos: la madre y la abuela personales”. [...] lo «materno», la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento, el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión”.<sup>310</sup>

El hecho de ser portadora de una vela que conduce al lugar del tesoro permite identificar al personaje la abuela difunta con los aspectos positivos del arquetipo junguiano. Lo confirma la pregunta final que se hacen Mosén Pascual y don Asclepiádes, y que sirve de cierre al capítulo: “¿Cómo sabía la abuela del mendigo, tantos años muerta, que allí había un tesoro?” (MH:81).

Mientras aquellas figuraciones y frutos de la escasez ocurrían en Alopeka, Idro estaba por el mundo. E imágenes de la candela lo acompañan: al amor de la lumbre tienen lugar encuentros decisivos para el personaje. En Rusia vivirá durante algún tiempo en un monasterio de monjas. En la celda de la Superiora, con la que Maestro Huidobro acostumbraba a conversar y a tomar el té, había “*un gran brasero*”.

---

<sup>310</sup> Op. cit., p. 75.

Cuando llegó al monasterio, una noche en la que la tormenta de nieve le sorprendió en medio de la estepa, la hermana portera le llevó enseguida a la cocina, donde había “*una gran chimenea en la que ardía un gran tronco de roble*”. La constelación arquetípica no puede estar más clara. La gran chimenea forma una cruz con el gran tronco de roble ardiendo; el árbol del que procede la madera se hace explícito en el texto. (En el símbolo del fuego subyace siempre el esquema del frotamiento rítmico, sobredeterminado por la forma de cruz, unión de contrarios y que está en la base del procedimiento de producción del fuego mediante el encendedor védico, el del más primitivo de los pueblos). No sólo la cocina y la celda de la Superiora están llenas de esperanza, también la iglesia era “*como una hoguera de oro*”.

En “Idro por el mundo” domina el contexto simbólico del paraíso, igual que en el capítulo “El viaje”, donde aparece otra vez la imagen de la vela. Maestro Huidobro está hablando con su amigo Espinosa el especiero y éste le cuenta cómo fue el quedarse a vivir en Rello, el pueblo en el que ahora recibe la visita de su amigo:

“En realidad, le contó el señor Espinosa a Maestro Huidobro, hacía allí se había encaminado, pero un día pasó por aquí, por Rello, y aquí le cogió la noche. *Vio a una muchacha asomada a la ventana con una vela en la mano*, y la preguntó:  
—¿Acogerían a un viajero?” (MH:108).

Por las noches, el señor Espinosa escribía cartas de amor “a la luz de una vela”. La vela es un símbolo de esperanza. Estructuralmente significa lo mismo que el fuego de la chimenea en la cocina del monasterio.

En la Venta del verdugo, la posada en la que Maestro Huidobro se alojó durante su último viaje, también aparece la imagen del fuego en la cocina, espacio al amor de la lumbre que configura de nuevo el cronotopo del contar y escuchar historias:

“...pero al fin llamó porque la nieve arreciaba, y le salió a abrir una muchacha, y le introdujo en *una gran cocina en la había una fogata* a la que estaban sentadas, calentándose, cinco personas, una de ellas la dueña de la venta, que hacía punto mientras hablaba y era la abuela de la muchacha” (MH:115).

La candela toma una nueva imagen, la fogata. Dentro de la casa, el primer lugar de acogida para Maestro Huidobro es una gran cocina, exactamente igual que en el monasterio. Y también se refugia de la nieve. Todas las que vivían en la casa, eran mujeres, como en aquél; ellas son los sujetos del encender. Hay un isomorfismo evidente de todos símbolos, a los que dedicaremos amplio espacio en la constelación del paraíso.<sup>311</sup>

“La máquina” es el capítulo más representativo de la constelación de la candela. En la biblioteca de Maestro Huidobro había máquinas; el padre de éste era boticario “científico” y tenía máquinas en su tienda; y una máquina había en la estancia que Maestro habilitó como “escuela de conversaciones” para los niños de Alopeka, que había sido antaño la botica. “La máquina” es una cámara fotográfica que tenían las hermanas Clemencia y Constancia. Antes de analizar las candelas-fotografías del capítulo, anotamos una observación respecto de aquellas otras máquinas con las que constela, y sus ecos en el universo literario de José Jiménez Lozano. Ello permite comprender mejor el imaginario de esperanza que levanta “La máquina”, y por qué es una imagen de la constelación de la candela. Volvamos por unos momentos a la planta superior de la casa de Maestro Huidobro, a la que se llegaba tras contemplar “la pintura de un fraile, todo vestido de blanco, que tenía puesto un dedo en los labios, para pedir silencio a quien subía” (MH:20). En medio de un silencio en el que “podía oírse hasta el vuelo de una mosca”, se oía de todos modos “el ruidillo que hacía una máquina aritmética muy antigua” que Maestro Huidobro tenía en su despacho. Era igual que la “Pascalina” o máquina de operaciones aritméticas inventada por Pascal a sus diecinueve años, y de la que Jiménez Lozano ha hablado ampliamente en el capítulo “Máquinas y planos” de *Retratos y naturalezas muertas*. El escritor compara estas máquinas pascalianas y su imaginario con otras “máquinas y planos” con los que guarda semejanzas; y, sobre todo, las pone en contraste con las

---

<sup>311</sup> Son muchos los artículos periodísticos de José Jiménez Lozano en los que se dibuja el imaginario antropológico del fuego. En ellos aparecen imágenes simbólicas que se encuentran en *Maestro Huidobro*. En relación con la fogata de la cocina del monasterio, pueden leerse “Fogatas de otoño”, en *ABC*, 20 de septiembre de 1997 y “Fuegos y fogatas”, en *ABC*, 23 de julio de 2005.

máquinas del gabinete sadiano o las de la tecnología moderna. Estas últimas no hacen sino convertir al hombre en autómatas y afianzar el Imperio del poder sobre la aniquilación del ser. Muy otras son las circunstancias en que Pascal inventara su máquina aritmética, los diálogos que mantuvo con sus contemporáneos en torno a ella, los pensamientos a que ésta le indujera, que son los que están en el imaginario de *Maestro Huidobro*:

“...el siglo de Port-Royal es el siglo de las máquinas como el siguiente será el de los autómatas, que vienen de aquéllas. Pascal hizo el suyo: la «máquina aritmética», o «Pascalina», como luego se llamó [...] En un par de años estuvo lista, y su modelo definitivo quedó establecido en 1645. La todavía *Mademoiselle* Jacqueline Pascal, cuenta a su hermana, *Madame Périer*, la visita de *Monsieur* Descartes a Blaise para ver la máquina, y la admiración que le produjo ésta. [...]

—En cualquier caso, la alegría de conocer e inventar parece que debió de ser para Pascal todo un descanso; incluso fue, como dijimos, hasta un analgésico para el dolor de muelas, pero sobre todo un impulso de vida. Su «Advertencia necesaria a los que tengan la curiosidad de ver la máquina aritmética y servirse de ella», que es de tres años antes de la visita que le hizo Descartes, tiene un tono vital de confianza en sí mismo y de fascinación por la máquina que acaba de fabricar; el ordenador, sencillamente. [...]

—Estaba encantado con su autómatas, es claro; y más fascinado todavía por la capacidad creadora del pensamiento y las posibilidades técnicas. Pero, doce años después, se muestra incluso pesados de haber confiado tanto en esas cosas, y de haber gastado tanta inteligencia, tiempo y habilidad en estos asuntos. [...]

—Lo que no es óbice, desde luego, para que brote la indudable geometría de los *Pensées*, que al mismo tiempo son una terrible máquina de destrucción de la apariencia del mundo, al poner el artilugio mismo de su mentira al descubierto; es decir, los planos o «las tripas» del autómatas que es.

—La máquina sadiana es muy otra cosa...”<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, op. cit., pp. 180-184. El carácter dialogal es nota distintiva de los ensayos de Jiménez Lozano, muy especialmente de *Retratos y naturalezas muertas*. Un rasgo formal que lo expresa consiste en introducir un párrafo -o varios- precedido de un guión, como si la escritura fuese la transcripción de un diálogo donde cada reflexión suscita una nueva pregunta, o se amplifica con una perspectiva distinta a la anterior. Cfr. THIEBAUT, C., 2001, “El ensayo dialogado o el

En otro lugar se mencionó cómo la geometría que Maestro Huidobro enseña a los niños en su escuela pone de manifiesto las injusticias del mundo y provoca, tanto en los muchachos como en su maestro, un profundo silencio. Es esta “geometría del pensamiento” a la que aluden todas esas máquinas de *Maestro Huidobro*. Y es “aquella alegría pascaliana de conocer e inventar” la que alienta en el protagonista y en los demás personajes relacionados con las máquinas, muy especialmente en las señoritas Clemencia y Constancia. Ellas son en la novela sujetos del fotografiar, que es lo mismo que decir sujetos del encender, del conservar la llama, del guardar la memoria y la esperanza.

Además de estas consideraciones sobre las máquinas, contamos con una expresión clara de lo que significa en el universo literario de José Jiménez Lozano la cámara fotográfica. En uno de los capítulos de *Estampas y memorias*, el “Discurso sobre la cámara oscura”, habla el escritor de pinturas y fotografías, de ambas como auténticas candelas. El análisis posterior se ve enriquecido por la cita que transcribimos a continuación. La claridad con la que Jiménez Lozano remite al imaginario antropológico que subyace en la fotografía, por un lado, y la capacidad de comprensión del mismo que esperamos haber ofrecido al lector a estas alturas de la tesis, por otro, nos permiten omitir cualquier explicación previa o posterior del texto:

“De todas maneras, todo hombre tendrá siempre memoria de lo que fue una candela porque el arte guarda esa figura y luz de ellas, y hay pintores que son esencialmente pintores de candelas: George de La Tour, por ejemplo. La luz de la candela en sus pinturas es la que nos revela realmente lo que en el cuadro ocurre y cómo ocurre y cómo se constituye allí en sujeto cada uno de sus personajes [...]

¿...qué había y hay en los cuadros de La Tour que podía iluminar la devastación de los *lager* y quizás puede consolar ahora mismo nuestra soledad mecánica de hoy? Probablemente, como en toda pintura figurativa, estaban los rostros y las escenas: la prueba de que había habido hombres, y quizás todavía los había, fuera del *lager*, que jugaban a los dados, iban a ver a un niño en un pesebre, sufrían como Job y eran consolados. Pero, sobre todo, era que en esos cuadros había candelas y ellas evocaban en su incandescencia la infancia de cada cual, los temores nocturnos

---

pensamiento adversativo. A propósito de un libro de Jiménez Lozano”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, 44, pp. 103-109.



infantiles disipados por la luz de una vela, y el mundo entero antiguo en el que el hombre era señor del fuego, y la luz acompañaba hasta más allá de las sombras de la muerte, disipándolas igualmente: la luz eterna. Las candelas ardían en el libro e iluminaban el corazón sufriente, el pintor las había pintado en su gloria o en su vacilación, pero siempre acompañando al hombre con su rojizo resplandor y tornándole pensativo. La fotografía volvía a hacerlo.

La fotografía es esto esencialmente: la memoria de un instante que luego arde como una candela para quien la mira. Exactamente lo que en otro tiempo fue la pintura de iconos [...]

Y, exactamente como el suplicante, lo primero que hace el fotógrafo que fotografía un icono es constituirse como sujeto del fotografiar. Una máquina fotográfica y el fotógrafo que la manejase sin constituirse en sujeto del fotografiar recogería simplemente la imagen de un icono como de otro objeto de la realidad -un hombre mismo- como pura presencia de «lo ello», de «la cosa» detectada también por la célula fotoeléctrica, de lo que está allí pero no habla. Y una fotografía puede hacer enmudecer la realidad entera, cosificarla [...]

En el fondo, la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*. Y la fotografía es pensativa siempre que el fotógrafo se constituye en sujeto al fotografiar, y recorre con ese ojo ortopédico -que ve más- el icono que está ahí en la realidad, como otras realidades. Nos deja en el papel fotográfico, podríamos decir, todos esos vaivenes, esos juegos de luces y sombras, los matices del color y de la forma o el desvalimiento de la líneas, todos los encubrimientos y descubrimientos que la candela concedía al ojo del suplicante en su oración, revelándole cada día otro rostro, otro sentido de la historia allí contada, otros pensamientos que le tornaban pensativo de otro modo. [...] la fotografía es el icono expresado y fijado por la luz que lo ilumina. Pero de la luz y de su encender, y de su recorrido por el icono como de la captación de éste por el ojo mecánico o eléctrico es sujeto el hombre. Y, luego, son el papel o la cartulina en que el icono quedó “detectado” los que nos acompañarán como una candela en nuestra horas íntimas o de mayor y más intensa conciencia del «yo»; podemos llevarlo con nosotros y “encenderlo” o mirarlo, como René Cher llevaba el “Job”, de George La Tour, y todos llevamos el rostro de algún ser querido. Al contemplarlos, nos dicen, son pensativos y nos tornan pensativos. [...]

Seguimos conmoviéndonos, naturalmente, con las viejas y «pensativas» fotografías que «dicen y hablan demasiado». Y, a la hora de la soledad, a la luz, lo más tranquila posible, de una lámpara eléctrica, que cumple como puede su menester de iluminación y compañía, seguimos constituyéndonos a nosotros mismos, al mirar estampas, y estampas *pensativas* y necesariamente con historias, en sujetos del mirar y del recuerdo”.<sup>313</sup>

Pensativas eran las fotografías que habían hecho Clemencia y Constancia, de esas que “dicen y hablan”. Tenían una habitación de su casa como laboratorio fotográfico y archivo. Ambas son sujetos del fotografiar en la novela, sujetos del encender:

“...hicieron tomas de todas las personas, animales y cosas, edificios y paisajes de aquel tiempo, de cuando Maestro Huidobro era un niño y se llamaba Idro [...] Algunas las habían ampliado y estaban en carpetas grandes; por ejemplo, las de «naturalezas muertas» que les gustaban mucho, o *la del señor Abel, el tejero*, haciendo tejas y ladrillos que a las señoritas les parecía el oficio máspreciado del mundo porque era el que había tenido Dios al hacer al hombre de *arcilla roja*; o la foto también de unos títeres famosos que habían venido al pueblo y habían traído *una sirena viva, metida en un fanal con agua*. Era una muchacha guapísima que, cuando la gente le preguntaba cosas, bajaba los párpados y se ponía un poco colorada, porque era muy tímida, pero siempre respondía a todo, allí mismo, dentro del agua porque cuando hablaba se formaba burbujas que eran letras y luego se ordenaban” (MH:55).

Tanto el nombre bíblico Abel como su oficio de tejero constituyen una mención indirecta del arquetipo del hijo.<sup>314</sup> Su oficio es simbólico, pues en él que está implicada la arcilla roja, la tierra, que es símbolo de fecundidad y regeneración.<sup>315</sup> La fotografía del señor Abel haciendo tejas y ladrillos es una imagen de la vida en su origen.

---

<sup>313</sup> *Estampas y memorias*, op. cit., pp. 26-35.

<sup>314</sup> En el Génesis se llama Abel al segundo hijo de Adán y Eva, y es posible que el nombre derive del acadio *ibila*, ‘hijo’. Cfr. Voz “Abel”, en LURKER, M., op. cit., p. 21.

<sup>315</sup> Para el hombre que vive unido a la naturaleza, la tierra es el seno materno de todo lo viviente; de ella proceden las plantas, los animales, y el hombre, pero también vuelven a ella. Sobre la tierra como símbolo bíblico de todo lo creado, y también de lo pasajero. Cfr. LURKER, M., op. cit., p. 224. Sobre la tierra como símbolo en diversas culturas y tradiciones, cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 992 y ss.

De la segunda fotografía destaca la sirena viva. En el plano simbólico, tiene su sentido el adjetivo viva, pues la sirena suele ser un símbolo nictomorfo en la arquetipología imaginaria, en el que se reúnen los arquetipos del agua hostil y de la mujer nefasta. El adjetivo nos aleja de esa primera acepción simbólica. No menos significativa es la palabra fanal, que incluye el sema ‘luz’. La sirena atraída-seducida por la luz del fanal, está ahora dentro del fanal y es ella la luz que atrae a las gentes. La constelación de la candela está presente en la luz que irradia la sirena viva en su fanal de agua. Es una imagen de inversión de los valores de la muerte por los de la vida y la luz.

“Gracias a la máquina de retratar había también, en todo caso, fotografías de Idro vestido de Primera Comunión, de Idro vestido de marinero, y montado en un caballo de cartón, y también espigando con Elena, y con Elena y el pato. De todos los del pueblo, chicos y grandes, había una instantánea, pero no del árbol genealógico de los Huidobro, ni tampoco del manzano de las manzanas de oro, porque se habían velado en un descuido al tratar de revelar las placas” (MH:56).

Las fotografías son una valiosa fuente documental para los narradores, por ello no extraña que se mencionen aquellas en la que aparece el protagonista. La de Idro vestido de marinero y montado en un caballo de cartón recuerda una fotografía del escritor Jiménez Lozano cuando era niño, que debe de ser muy querida para él, pues la vemos en varios de sus libros.<sup>316</sup> Y evoca todo un mundo en *Maestro Huidobro*. La palabra marinero atrae la constelación del capitán de barco-mensajero, la de los mapas y los planos, la del viaje al paraíso, en suma. El mismo imaginario de fascinación por el viaje nos revela el caballo de cartón, que nos trae a la mente la imagen de las mulas del trajinero, de Elisenda, la mula en la que Maestro Huidobro hace su tercer y último viaje en busca del paraíso, etc. La fotografía de su Primera

---

<sup>316</sup> En la exposición “José Jiménez Lozano Premio de las Letras Españolas 1992” se pudo ver esta fotografía del escritor, que luego fue recogida en el libro-catálogo, *Unas cuantas confidencias* (Valladolid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 7). La misma fotografía en pequeño, enmarcada y junto a otros objetos, aparece en la portada del volumen de cuentos *Los grandes relatos*. Guadalupe Arbona comenta el conjunto que compone la fotografía de portada como un factor fundamental para comprender el título *Los grandes relatos*. (*El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 159). En la página web del escritor aparece la misma foto como inicio de una serie que ilustra la sección *El autor / Cronología* [<http://www.jimenezlozano.com>].

Comunión nos habla del universo religioso en que fue educado Idro, en el que vivirá siempre. De la búsqueda y la espera del amor por parte de Maestro Huidobro hablan las fotografías en las que aparece junto a Elena, la espigadora.

Pero nada tan importante como aquello que no puede ser fotografiado: el árbol genealógico y el manzano de las manzanas de oro. Dos elementos de la mayor densidad simbólica en la novela, dos árboles, dos símbolos de esperanza en la novela. No pueden ser revelados porque forman parte del misterio, su sentido es tan sintético y profundo que sólo podía aparecer velado. Es la mención directa de la vela, contenida en los verbos velar y revelar, la que posee un valor de convocatoria imaginaria singular en este contexto. Su simbolismo está en relación con la rica polisemia que presentan ambas palabras. El árbol genealógico y el manzano de las manzanas de oro no pueden presentárenos revelados sino velados. La palabra velado, como participio del verbo velar, nos dice que el árbol genealógico y el manzano no se hallaban manifiestos sino ocultos, guardados, como se guarda o se vela una esperanza. Pensemos en el significado del verbo revelar. Su significado denotativo es claro en el contexto: ‘hacer visible la imagen impresa en una placa fotográfica’. Pero su sentido simbólico está en relación con la polisemia de la palabra porque revelar es también ‘descubrir o manifestar lo ignorado o secreto’ y ‘manifestar Dios a los hombres un futuro oculto’. Las dos imágenes simbólicas en las que se encuentra el futuro -la esperanza- no pueden ser del todo reveladas, manifestadas, descubiertas; bien al contrario, al querer revelarlas se velan, se cubren u ocultan un poco.

La cabra se encuentra en la misma constelación simbólica:

“Pero sí se conservaba, sin embargo, la fotografía de una cabra que tuvo el señor Martín, el pocero, y se vio obligado a vender cuando le faltó el trabajo, que era una cabra que llamaba algo la atención porque *en vez de cuernos* como de ordinario tienen todas las cabras, *sólo tenía uno en medio de la frente, era blanco como de marfil y relucía un poco por la noche*, por lo cual las señoritas habían tomado las placas de la cabra, una de día y otra de noche” (MH:56)

La conjunción y la locución adversativas con las que se inicia el texto nos permiten situar a la cabra en la misma constelación simbólica de lo que no es del todo revelable, de lo que guarda algún valioso secreto. El cuerno, tanto por su forma como por su blancura, es un símbolo ascensional-luminoso. Sólo relucía por la noche, es decir, a la luz del día no dejaba ver su resplandorcillo, sólo en la oscuridad. La noche necesita el relucir tenue del cuerno de la cabra para convertirse en noche benéfica, pero el cuerno de la cabra necesita la noche para poder emitir su resplandor. Es un juego de luces y sombras, de resplandores y oscuridades. El cuerno es símbolo de una esperanza tenue y luminosa al mismo tiempo. La estructura de representación imaginaria que subyace en la imagen es la de dialéctica sintética, la necesaria presencia de luz y oscuridad, de noche y día. No parece que dominen la antítesis ni la disyunción diurnas.

En el texto de la novela no aparece la palabra unicornio; sin embargo, don Asclepiades pensaba en ello: “si se confirmaba que la cabra era lo que él pensaba, no había dinero en el mundo con el que pagarla”. La ausencia léxica de la palabra unicornio viene a confirmar que su verdadera naturaleza tampoco puede ser revelada, no puede manifestarse del todo, como el árbol genealógico y el manzano de las manzanas de oro. En el cuento *Tom Ojos Azules*, sí aparece el lexema unicornio. No obstante, Tom Ojos Azules siempre niega que su cabra sea un unicornio. El velarse y desvelarse tiene un valor simbólico estructuralmente idéntico en el cuento. También allí, la cabra es símbolo de esperanza.<sup>317</sup>

La cabra es además un tesoro:

“Don Asclepiades, el médico, consideraba que este animal constituía un *tesoro* para la ciencia y para el pueblo, y sintió mucho que el señor Martín el pocero la vendiese sin consultarle y, además, por cuatro perras [...] Pero, en cualquier caso, don Asclepiades envió las dos fotos a una revista científica, añadiendo algunas circunstancias especiales de la vida y costumbres de la cabra, o *sus tristezas, como*

---

<sup>317</sup> Cfr. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. M., 2006, “La poética del imaginario lee “Tom, Ojos Azules”, de José Jiménez Lozano”, en DE LA RICA, A. (ed.), op. cit., pp. 219-221.

*cuando estaba atada paciando en el prado pequeño y comenzaba a llover. Se quejaba entonces como una persona propiamente, como si llorase un niño” (MH:56).*

¿Qué sentido simbólico tienen sus tristezas? ¿Por qué “cuando comenzaba a llover”? La lluvia es símbolo del descenso de las influencias espirituales o celestes sobre la tierra en muchas mitologías. El agua de la lluvia proviene del cielo, por eso la lluvia se comunica simbólicamente con el agua y con la luz. La comparación “como si llorase un niño” dibuja una preciosa imagen de la cabra llorando de sus ojos a modo de fuente de la vida, como lluvia que empieza a caer sobre la tierra. La lluvia es un símbolo luminoso y de purificación, y el llanto de la cabra, como el de un niño, se asemeja a la lluvia benéfica, en modo alguno al simbolismo nictomorfo de las lágrimas. Su llanto constela con el blanco de su cuerno, con el tesoro y con todo el cortejo simbólico de espiritualización que la acompaña. Luz tenue como la de una “candela pequeñita”, agua de purificación, tesoro primordial. La imagen de la cabra llorando es de una ternura infinita. La cabra está, sin duda, animizada, como otros símbolos del tesoro: los libros, el loro, la piedra, etc. Es un símbolo sintético: luminoso, de intimidad y de esperanza al mismo tiempo.

Llegamos a la fotografía más importante de “La máquina”, a la imagen-cumbre de la constelación de la candela: la señora Esperanza. Más transparencia simbólica no puede haber en su oficio: encendedora de fuego. El fuego va acompañado del verbo encender, que es matriz verbal de la constelación.

De la importancia de este personaje da cuenta su aparición en el primer capítulo de la novela, “Maestro Huidobro en la UVI”. Cuando los tres discípulos de Maestro llegan al pueblo, la señora Esperanza es la primera persona con la que se encuentran. Su imagen es la de una anciana acogedora y entrañable, vinculada al ciclo de la vida natural. El nombre Esperanza es de suyo simbólico y la descripción contiene sugerencia imaginaria. Llevaba una cesta de nueces, que remite al simbolismo de intimidad y al cíclico -sobredeterminado por la comparación con la cofia, que es

envoltorio de las semillas en su acepción botánica-; su vestido negro y su pelo blanco componen una imagen de síntesis:<sup>318</sup>

“...una mujer que *llevaba una cesta de nueces de en la cabeza*, y era muy vieja, *toda vestida de negro y asomándola las canas por el pañuelo*, que parecía que llevaba una cofia...” (MH:10).

En el capítulo que nos ocupa se revela su principal valor simbólico:

“Los domingos, en efecto, para ir a misa mayor, la gente dejaba encargada a la señora Esperanza de *atizar y mantener bien entonadas las lumbres de todo el pueblo con el fin de que la comida estuviese hecha y en su punto...*” (MH:57).

Varias imágenes de la constelación de la candela son mención directa del símbolo. La primera y más destacable es la lumbre, asociada a la intimidad mediante la alusión al alimento, que conduce a la dominante digestiva. La fusión de intimidad y progreso -dominante digestiva y dominante copulativa- se repite en exclamación:

“Así que, si no fuera por la señora Esperanza ¿de qué iba a comer caliente la gente del pueblo los domingos!” (MH:57).

“Según la foto que había de ella”, es decir, según lo que de ella se había podido revelar, “ésta era una mujer de la que no se podía decir la edad, o si era mayor o menor, sino que se había quedado en un ser” (MH:58). El mismo aspecto de indefinición temporal caracteriza a las hermanas Constancia y Clemencia, también sujetos del encender: “quizás tuvieran treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta u ochenta años cumplidos; nadie lo sabía, y no había modo ni manera de saberlo” (MH:50). En la temporalidad imaginaria del relato, el tiempo no es di-simétrico, como estamos acostumbrados a percibirlo, es decir, no es un tiempo lineal de sucesividad pasado-presente-futuro; el tiempo mítico es un *tempo* y tiene el carácter

---

<sup>318</sup> Como se ha señalado en la constelación de los tesoros de la intimidad, la cesta es símbolo del cuerpo materno. Moisés, Edipo, etc., han sido encontrados al filo de las aguas en cestas. Conteniendo lanas o frutos, simboliza el gineceo y los trabajos domésticos, así como la fertilidad. De ahí viene que sirva de atributo a numerosas diosas, tales como Artemis de Éfeso, cuyas sacerdotisas llevaban tocado en forma de canastillo. Cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 277 y CIRLOT, J. E., op. cit., p.193.

de la simultaneidad. La expresión “sino que se había quedado en un ser” es significativa en este sentido, es exacto para la señora Esperanza, que era su ser y nada más que su ser, expresado en su nombre y oficio. Quizá por eso no tiene edad definida, porque la edad y el paso del tiempo no han variado su esencia.

“Tenía un rostro muy sonriente, y se peinaba a moño. Casi no hablaba, y tenía un perro de color canela que la acompañaba a todas partes, y especialmente en el trajín de los domingos.

—La que mantiene la llama —decía don Asclepiades de ella” (MH:58).

Su rostro sonriente evoca el espejo de la abuela de Idro, en el que era imposible mirarse y no sonreír; también el peinado hace alusión al símbolo del espejo, que está relacionado con la espera del amor y la esperanza, que es una candela. La señora Esperanza constela con las demás mujeres de la novela: las del árbol genealógico, las dos hermanas gemelas, etc. ¿Qué aporta a su imagen el perro de color canela? Entre las maravillosas especias que los tres hidalgos indianos habían traído en su cargamento, y de cuyo olor quedan impregnadas las piedras de la muralla que rodeaba al pueblo, la canela es la primera que se nombra, un símbolo cíclico-vegetal y de intimidad al mismo tiempo, tesoro de las sustancias al que remite por el color oro. Además, es un símbolo de inmortalidad, como tantos símbolos del ciclo vegetal, en coherencia con la indefinición temporal del personaje. El perro puede considerarse aquí un animal del *bestiario de la luna*.<sup>319</sup> La atribución que le hace el señor Asclepiades a la señora Esperanza: “la que mantiene la llama”, es una muestra más de su simbolismo, esta vez mediante la mención directa del arquetipo en la palabra llama.

Por otro lado, resulta interesante comprobar cómo la celebración de la misa mayor en Alopeka y la acción de mantener el fuego por parte de la señora Esperanza son acciones simultáneas en el tiempo de la narración:

---

<sup>319</sup> En el cuento de Jiménez Lozano “Historia de un perro”, éste era pequeño y amarillo, y se llamaba “Canelo”. Modesto, el protagonista, que era un hombre muy pobre, amaba al perro y el perro era como un *alter ego* de su dueño. El perro color canela simboliza en el cuento el amor y la semejanza entre los que se aman. (*El santo de mayo*, op. cit., pp. 99-102. Sobre el simbolismo de la canela, cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 245.



“...con el fin de que la comida estuviese hecha y en su punto, porque Mosén Pascual era muy largo en sus predicaciones, en especial porque era muy detallista. Una vez, concretamente, salieron de misa casi a las dos de la tarde, habiendo entrado a las once, porque cuando Mosén Pascual se puso a contar los animales que entraron en el Arca de Noé, para salvarse del diluvio, siempre se le olvidaba alguno o muchos, e iba añadiéndolos, o dudaba si algunos habían entrado allí, como las ratas, las culebras, las moscas y, en general, los animales dañinos.

—A lo mejor sí entraron, pero sólo un poco —afirmaba Mosén Pascual.

Idro, que era monaguillo, le preguntó luego a éste por qué no había metido en el arca a la oropéndola, ni al ñu, o al erizo de mar que era tan manso y tan bonito. Y Mosén Pascual apuntó en un papel esos nombres y otros cien más para otro sermón más adelante sobre el mismo tema...” (MH:57).

El Arca de Noé, que es el tema principal en las predicaciones de Mosén Pascual, revela todo un simbolismo de intimidad. El arca constela con la cáscara protectora, el bajel cerrado, el habitáculo, lugar para conservar a las criaturas y salvarlas del cataclismo. Con la enumeración de los animales que entraron en el Arca, se nombra el contenido, el tesoro simbólico. Pero no podemos olvidar que toda barca, todo continente sobre las aguas, está un poco contagiado de los valores terroríficos de la muerte. En el sermón de Mosén Pascual esta posibilidad quedaba abierta, aunque fuese sólo de forma secundaria y teñida de dudas, por el hecho de que éste mencionaba también a los animales “dañinos”, que son una enumeración de rostros teriomorfos del tiempo: ratas, culebras, moscas, etc. Incluso hay una frase con la que Mosén Pascual intenta matizar, reducir esta amenaza; se trata de una dislocación lingüística: un adverbio de cantidad complemento de un verbo no cuantificable: “a lo mejor sí entraron, pero sólo un poco”. También los animales que Idro añade a la lista de Mosén Pascual suponen una inversión del simbolismo animal teriomorfo, estarían matizando igualmente el miedo y la angustia de la teriomorfía. El erizo de mar es símbolo de fuerza vital; su simbolismo estaría determinado por su forma redondeada, como de continente, de animal con su casa, recogido. La oropéndola (tiene el lexema oro) es símbolo de alegría, de la primavera o del anuncio de ésta. El ñu parece un caballito con cabeza de toro, y, visto así, podría asociarse al símbolo teriomorfo del caballo, pero su fonética es divertida, graciosa, juguetona, casi onomatopéyica, es un

animal de cuento en nuestras latitudes.<sup>320</sup> El niño estaría recordando a Mosén Pascual que había más animales benéficos, que hay todo un bestiario de la luna.

Mientras tanto, en la actividad que realiza la señora Esperanza, la esperanza emerge nítida y sin una sola amenaza de muerte. Sus imágenes son inequívocas: el fuego, la lumbre, la llama, el encender, el mantener y el entonar la lumbre, el perro color canela, su rostro sonriente, su quedarse en un ser, etc.

En otra foto de la señora Esperanza, Idro estaba con ella:

“En otra foto, estaba Idro con la señora Esperanza, y ésta tenía un soplillo de esparto en una mano, porque también era *encendedora de braseros*, y allí en la foto misma se veía uno, con un tubo por el que salía un poco de humo. Idro parecía el dios Vulcano” (MH:58).

El brasero es una imagen más de la constelación de la candela. La brasa es leña o carbón encendido, rojo por la total incandescencia. Aparecen dos nuevos vocablos relacionados con el fuego: brasero y humo. El humo simboliza la relación entre la tierra y el cielo. La verticalidad de la columna se especifica en el tubo. Idro parecía en la foto el dios del fuego; es decir, la proximidad de la señora Esperanza le torna sujeto del encender. Y lo será ya para siempre, como sabemos desde que lo vimos en su casa al amor de la lumbre o quemando sus manuscritos.

Se iniciaba esta exposición sobre las candelas citando unos cuantos escritos de José Jiménez Lozano. De igual modo vamos a concluirla. Las imágenes del fuego-llama que aparecen en la cita revelan todos valores simbólicos que se han ido desgranando en el análisis de la constelación. El amor y la compañía que la lumbre nos ofrece, la vida y la esperanza que simboliza, la imposibilidad de apagarla o “matarla”, la potencia insospechada de una humilde chispa; todo cuanto la cita recoge se explica bien a la luz de la antropología imaginaria. De todas formas -juzgue el lector-, Jiménez Lozano lo expresa con una naturalidad y una belleza que jamás podría alcanzar la explicación poético-imaginaria académica. Sobre cualquier otra

---

<sup>320</sup> Sobre el erizo de mar, cfr. CIRLOT, J. E., op. cit., p. 192. El simbolismo de la oropéndola puede leerse en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 786.

explicación por nuestra parte, pues el origen cultural del símbolo de la señora Esperanza en el universo literario del escritor, y todo lo que la candela implica, queda perfectamente claro en el texto. Es un ejemplo más de que la lumbre y el fuego constituyen universales de la imaginación simbólica presentes en la literatura del escritor, y cuyo imaginario se levanta en *Maestro Huidobro* con extraordinaria claridad:

“Un rato de charla junto a una hoguera en el campo, a la caída de la tarde y prima noche, que son bastante frías. La lumbre había sido encendida para quemar unos desechos de cartones abandonados, pero luego se había echado allí alguna rama seca y unas serojas con resina, y se había vuelto tan amorosa que no dejaba irse de su lado. Tal es la explicación que me dieron los que la habían encendido, y realmente era así, porque charlando de nonadas se nos echó encima la noche-noche, y se anunciaba más y más cruda. Al final, hubo que echar allí tierra encima para apagar del todo las brasas, y parecía que estábamos matando a un ser vivo que nos miraba con mil ojos ardientes, o que estábamos custodiando un tesoro robado. Todo se hacía en silencio, y como apesadumbrados. Y, al final, temerosos también, porque uno de los presentes, cuando ya habíamos recorrido un buen trecho de vuelta a casa, dijo que nunca se termina de matar un fuego, y nunca se sabe si está muerto de veras, y que convenía volverse a ver si el cierzo que se estaba levantando no había avivado alguna chispita que pudiera haber quedado sin apagar. Porque es inimaginable, verdaderamente, el potencial de una chispa. Incluso cuando ya va a apagarse, y mejor es desconfiar de sus guiños, que parecen tan humildes e inofensivos.

Nuestra experiencia con el fuego es ya limitadísima, y somos tan torpes hasta para encender una pequeña hoguera, y estamos tan absurdamente fascinados por los cacharos, que en pleno campo necesitamos cosas como las barbacoas, y las pastillas de queroseno y etc. Hemos comenzado facilitándonos casi todo en la vida práctica, y hemos ido mutilando nuestras habilidades, y a nosotros mismos, como dice con razón Heidegger. Cuando encendemos la luz de nuestra habitación o ponemos el radiador, ya no somos nosotros los que encendemos, sino que la luz y el radiador se encienden conforme a una teoría eléctrica y una técnica de las que la inmensa mayoría de nosotros sabe muy poco o nada. Y naturalmente hay que alegrarse de que todo esto sea así de fácil -un poco menos, de que sea tan cómodo-, pero no es menos evidente que nuestro *yo* ha quedado un poco o un mucho amputado.

Sólo hay que pensar en lo que tenían que saber y hacer nuestros abuelos y abuelas, que leían o bordaban por las noches, y, por tanto, el cuidado que debían prestar a las candelas, desde el lugar en que debían estar, para proporcionar la luz necesaria, hasta cómo tenían que manejar las despabiladeras, por ejemplo. Y no digamos nada de lo que sabía una encendedora de lumbres que cuidaba de la comida de los judíos los sábados, o luego, la que se quedaba en algunas aldeas para atender la comida del domingo mientras las demás amas de casa estaban en misa; pero sobre todo el exquisito cuidado de un lucero o encargado de las luces en una gran casa, o durante una gran ceremonia. Subir y bajar las lámparas, encender y mantener vivas las velas de los candelabros, sin que cayera una gota de cera –y desde luego de aceite- sobre un mantel, o sobre la púrpura y la seda; y hacer que la llama estuviera a veces muy cerca de ellas, y naturalmente no se quemasen. Es decir, manejar todo para que hubiese luz, y no de cualquier manera, porque también la luz tiene que iluminar un rostro y unas manos, dejar ver un vestido, hacer brillar unas joyas, mostrar una pintura, velar ante un icono.

Por eso mismo las viejas iglesias son tan oscuras, y eso todavía sigue extrañando a los viajeros superficiales por las tierras de la ortodoxia oriental, por ejemplo. Y muchos todavía hacen de ello, al igual que los camaradas, un símbolo de la tiniebla de las antiguas creencias; pero lo que pasa es que las iglesias eran, y son así, para que se vea la luz de los iconos, la que emana de su materialidad misma –y nunca brillaron tanto el pan de oro ni los rojos o azules- y la que emana de más adentro. De lo que el icono dice, en suma.

Y también un árbol de Navidad decía en la oscuridad de la noche, como decía la candela que en todo el Oriente cristiano se ponía a a ventana de una casa; era una frágil llama frente al mundo, que indicaba, además, que quien estuviese sin amparo podía acogerse. En nuestra cultura sin símbolos ya nada significa nada. Y muchas bombillitas son solo un anuncio de que se está de feria y fiesta, y algo o mucho se vende.

Pero tampoco es que haya pasado nada, porque uno puede seguir mirando el mundo muy tranquilamente con los ojos ya indomables e inercializables de los muertos, naturalmente. Nadie podrá impedirselo”<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> *Los cuadernos de la letra pequeña*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 49-52.

### 3.5. El paraíso

El paraíso es la constelación más extensa y comprensiva de la novela. La exposición se divide en tres apartados. En “Primeros símbolos” volvemos la mirada a los capítulos iniciales con el fin de mostrar cómo la figuración del paraíso está presente desde el comienzo del relato. (Algo que, por otra parte, se puso en evidencia al analizar “La casa”). El segundo apartado, “Tres viajes al Paraíso”, incluye el análisis de los capítulos netamente paradisíacos de la novela. Los presentamos en el orden del relato con la intención de que se observe cómo la constelación se va amplificando en cada uno de los viajes. El tercer y último epígrafe de esta constelación, “El paraíso pintado: ¿Paraíso o Juicio Final?”, ahonda en el imaginario del paraíso desde su relación con el símbolo del Juicio Final, con el fin de mostrar cómo ambos están vinculados en *Maestro Huidobro*, y en el universo literario de Jiménez Lozano.

La palabra paraíso como título no designa únicamente las imágenes y símbolos del centro paradisíaco, arquetipo que la antropología del imaginario sitúa entre los símbolos de intimidad del régimen nocturno. Las imágenes, símbolos y arquetipos de esta gran constelación se encuentran entre todos los conjuntos arquetípicos de la antropología imaginaria, desde los símbolos luminoso-diurnos hasta los mesiánicos, pasando por el simbolismo de intimidad y el cíclico.

Prescindimos de la explicación teórica detallada de los símbolos o arquetipos analizados en las constelaciones anteriores. Sin embargo, las referencias al universo literario de Jiménez Lozano serán aún más frecuentes, pues se tornan imprescindibles para comprender el imaginario del paraíso de *Maestro Huidobro* en su totalidad y su riqueza.

### 3.5.1. Los primeros símbolos

#### 3.5.1.1 Árboles y agua en la estepa: el paraíso primigenio

“El pueblo”, el primero de los tres capítulos de los orígenes, presenta varias resonancias simbólicas del paraíso. La historia de los primeros pobladores de Alopeka refleja la función de habitar propia del hombre. Revela la actitud imaginativa que lleva a incorporar las figuras tranquilizadoras del espacio a la experiencia del tiempo: cuando habita un lugar, el hombre, de algún modo, habita y espacializa también el tiempo. Tanto el pueblo de Maestro Huidobro como su casa son manifestaciones de esta actitud imaginativa.

La primera marca imaginaria del paraíso viene dada por medio de una comparación:

“Se sabía que había habido al principio una explanada grande *como una estepa rusa inacabable*” (MH:14).

El adjetivo inacabable designa simbólicamente la dimensión temporal del espacio aún no habitado. Levantar un pueblo es dotar al espacio de dimensiones humanas, adecuadas al ser “acabable” y contingente que es el hombre. La capacidad de sugerencia imaginaria de la función de habitar se hace visible gracias a este adjetivo. Además, la comparación invita a preguntarse por qué una estepa rusa. ¿Es la estepa un símbolo? ¿Qué significa que el pueblo de Maestro Huidobro se levantara precisamente en un lugar estepario? En sus ensayos *Guía espiritual de Castilla y Los ojos del icono*, Jiménez Lozano ha expresado claramente lo que podría denominarse “el por qué de la estepa”. La estepa es ciertamente un símbolo, y procede de una de las fuentes primigenias del imaginario del paraíso, la Biblia.<sup>322</sup> La estepa está ahí como símbolo que anticipa el paraíso, símbolo de que es posible la vida donde no hay ni rastro de ella. Porque el paraíso es siempre un vergel en un desierto; el sueño del paraíso se levanta en medio de la inhóspita e inhabitable realidad del desierto.

---

<sup>322</sup> “En el lenguaje religioso, el desierto es una tierra de poderes hostiles a la vida, una tierra de muerte; aparece como un retroceso a la fecundidad originariamente querida por Dios. Es una región en la que innumerables peligros -como hambre y sed, tormentas de arena y serpientes- acechan a los hombres”. (LURKER, M., op. cit., p. 85).

Jiménez Lozano se ha referido a la cuestión lingüística o de exégesis bíblica que revela este simbolismo de la estepa, su porqué:

“Los hermenéutas bíblicos estiman que, más correcta que la traducción «Jardín del Edén» o «Jardín de delicias» -pues esto es lo que significa «edén» en hebreo-, sería la de «Jardín en el Edén», que respeta más el sentido literal, interpretando esta palabra «edén» a partir del acadio en el que significa «estepa» o «desierto», y, por lo tanto, el texto (del Génesis) se refería a la construcción de un jardín en un desierto, como un pensil de un rey babilónico. Y de ahí las posibilidades y la necesidad de convertir en jardines los eriales y estepas, el nacimiento de la esperanza donde no la hay, un Todo salido de la nada. Y, por lo tanto, el viaje hacia el sueño”.<sup>323</sup>

Algo vieron los primeros pobladores del pueblo de Maestro Huidobro en la gran explanada para determinar quedarse allí:

“...así que un día, ya cansados de andar y andar sin encontrar nada, los primeros pobladores, que aquí vinieron, vieron *unos chopos* y *un riachuelo* junto a ellos, y se dijeron:

—¡Pues aquí!” (MH:14).

Chopos y riachuelo, árbol y agua, dos símbolos fundamentales del paraíso primigenio. El agua es un símbolo de vida originaria, de la naturaleza primordial de todo lo creado. El árbol es un símbolo sintético, antropomórfico y cósmico; también un símbolo paradisíaco por excelencia, como tendremos ocasión de comprobar en adelante. Lo primero que existió en Alopeka, antes que las calles y las casas, el Concejo y la iglesia, antes que nada, fueron los chopos y el regatillo en un medio de una explanada, es decir, la vida en sus trazos primigenios. Así es la “Castilla primigenia” que Jiménez Lozano describe en muchos de sus ensayos:

“En el principio, pero también constantemente cuando aparece en su enunciación o en su encuentro, León y Castilla son un pequeño soto con unos cuantos árboles, un

---

<sup>323</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., p. 50.

regato o manantial, quizá una cueva, y, desde luego, una ermitilla o mechinal para un morabito o anacoreta...”<sup>324</sup>

Pronto emerge en el texto otro símbolo del paraíso, el jardín:

“Pusieron unas estacas y una cuerda de estaca a estaca, y en seguida se pusieron a edificar casas en línea recta, e hicieron una calle; y luego, cuando vino otra mucha gente por la estepa, como ya había casas y *los árboles y el regatillo ya eran como un jardín*, también se quedó...”. (MH:14).

El valor de sugerencia imaginaria se concentra en la comparación con el jardín. La presencia de los árboles y el agua, junto a la intervención de las personas que se ponen a construir allí su pueblo, hace posible la transformación de la estepa en un jardín. Antes, el lugar era “como una estepa rusa inacabable”, ahora que han empezado a levantar el pueblo ya era “como un jardín”. La imagen revela la principal característica del arquetipo del centro paradisíaco: el ser lugar cerrado, receptáculo geográfico. El jardín representa la naturaleza ordenada, cuidada, cercada; símbolo de la conciencia frente a la selva, ámbito de lo inconsciente. Para el hombre primitivo, el bosque era experimentado como una realidad amenazadora, sin embargo, el jardín fecundo y cuidado (propiamente ‘terreno cercado’) se veía como un regalo de Dios.<sup>325</sup> Según el mito iranio de la creación, la tierra sagrada del tiempo primigenio se parece a un jardín lleno de luz y bañado por canales de agua. En el relato bíblico, cuando Dios creó al primer hombre, “plantó un jardín en el Edén, hacia oriente, y

---

<sup>324</sup> “Castilla primigenia”, en *Castilla y León: sustancias y máscaras de una tierra llana*, Junta de Castilla y León. El libro no está paginado; tampoco figuran el lugar y el año de edición. Las fotografías que lo ilustran (de Manuel Martín) reflejan la belleza de esa “Castilla primigenia” descrita por Jiménez Lozano. De modo semejante, se refiere el autor a ella en este otro texto: “Castilla en su resumen esencial es esto: un soto y unos árboles, y el agua de un manantial; un morabito en su ermitilla con un gallo o un ciervo, y alcores, tesos u oteros, y vallecillos y hondonadas”. (“Cercanías y descansaderos de corte”, en VV. AA., 1992, *Itinerarios desde Madrid*, Madrid, Anaya, p.12).

<sup>325</sup> “El término hebreo *gan* (derivado del verbo *ganan*, ‘proteger’) y la palabra griega *paradeisos* (que viene del persa *pardes*) de donde procede nuestro «paraíso», coinciden en expresar la idea que se hacían del jardín los autores bíblicos: huerto y vergel, celosamente protegido contra el merodeo por una cerca, y a veces una cabaña de vigilancia, jardín de delicias (paradisíacas) que, por la disposición o la naturaleza de sus plantaciones, une lo agradable a lo útil, y se encuentra también cerrado a las miradas y a las incursiones de extraños indiscretos. El cuidado de los cultivos así como el de las zonas de recreo, en un clima árido, exige además la proximidad de agua; el jardín ideal dispondrá, pues, de un manantial o estará al lado de una ribera abundantemente provista. Así concebido, el jardín ofrece a los sabios y a los profetas imágenes semejantes a las que proporciona la viña”. (GERARD, M. A., op. cit., p. 625).



colocó en él al hombre” (Gn, 2,8). El parque-jardín-paraíso significa espacial y temporalmente el comienzo (y bajo el aspecto histórico también el fin).<sup>326</sup>

La imagen bíblica del paraíso como un jardín ha sido una de las más fecundas en la representación artística de todos los tiempos. A ella se refiere Jiménez Lozano en los siguientes términos:

“...un jardín por el que atraviesa un gran torrente de agua, que se divide en cuatro brazos: Phison, Ghion, Tigris y Éufrates. Y ese jardín está, además, poblado de toda clase de animales terrestres, aves y peces, y de árboles y plantas de toda especie; y se sabe que todo ello componía un lugar tan hermoso y umbrío que Yahvé, el creador, acostumbraba a pasearse allí. Cada jardín del mundo sería en adelante una réplica de ese primigenio jardín”.<sup>327</sup>

El jardín es imagen del paraíso ya en este capítulo inicial de *Maestro Huidobro*. Es un símbolo de belleza y abundancia, de felicidad y de inmortalidad. La imagen del jardín es una de las más frecuentes de la novela como símbolo específico del paraíso, o como reminiscencia simbólica del mismo. Los “huertos y huertas” que tenían los habitantes de Alopeka, por ejemplo, representan “réplicas de ese primigenio jardín” donde nunca faltan el agua y el árbol:

“...había muchos *huertos y huertas* aunque fuesen pequeños, como el de Mosén Pascual mismo que tenía un sauce y una higuera y un manzano. En los más grandes había norias, y todavía el mismo Maestro Huidobro recordaba muchas veces el ruidito del «tac-tac-tac» de la lengua de hierro sobre la rueda dentada, y el sonido del agua al caer de los arcaduces; aunque también sonaba el agua que sacaban del pozo a herradas en las casas más pobres, que sólo tenían un corralillo con sólo también un moral o una higuera, o sólo unos tiestecillos puestos contra la pared” (MH:7).

Cuando el pueblo creció, sus pobladores hicieron un Concejo y una iglesia, y discutieron sobre cómo se llamaría el lugar. Antes de que el juez Huidobro propusiera el nombre de Alopeka y éste fuese aceptado, hubo cinco propuestas:

---

<sup>326</sup> Cfr. al respecto, voz “jardín” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 267 y en LURKER, M., op. cit., p. 119.

<sup>327</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., p. 37.

“Ojos rubios”, “Lagosalado”, “Sombrabuena”, “Casasblancas” y “Aldeacallada”. “Ojos rubios” y “Casasblancas” contienen símbolos luminosos de vida, como quedó expuesto en la constelación correspondiente. “Lagosalado” y “Sombrabuena” hacen referencia al agua y al árbol, respectivamente:

“«Lagosalado» porque había allí, en aquel término del pueblo, un lago pequeño o lagunilla en la que el agua era como la del mar, salada, y se encrespaba en olas aunque hiciera poco viento. Otros decían que el pueblo debía llamarse «Sombrabuena» por la que había dado, y daban los chopos a todo caminante” (MH:15).

De nuevo el agua. A los lexemas con que ha sido nombrada, riachuelo, regatillo y manantial, se suma aquí “un lago pequeño o lagunilla”, cuya agua era “como la del mar”. Un mar en miniatura en medio del pueblo. Como sabemos, el mar es el primer continente. Los sustantivos lago y lagunilla remiten a la intimidad benéfica de ese primer continente que es el mar; el adjetivo salado converge con ellos, pues designa, también por mención directa, el principio sustancial de las cosas: la sal. El nombre “Lagosalado” es, por tanto, un símbolo de intimidad que constela con las imágenes del centro paradisíaco. La sombra lo es de árbol. Es compañía y consuelo, lugar de descanso y refrigerio.

Será el juez Huidobro, antepasado del protagonista, quien otorgue al pueblo el nombre definitivo. Alopeka es, en principio, un nombre distinto a todos los anteriores pues no designa realidad alguna, no tiene referente. Sin embargo, la respuesta que da el juez Huidobro cuando le preguntan qué significa (todo) encierra los significados de todos los nombres anteriores: vida primigenia y natural, esperanza y compañía, divina y protectora luz solar. Quizá fuese Alopeka el nombre más adecuado para un lugar donde la vida ha surgido, cual paraíso primigenio, de unos chopos y un regatillo nada más.<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> En una entrevista a Jiménez Lozano con motivo de la publicación de *Maestro Huidobro*, el periodista le pregunta si Alopeka es un espacio mítico o lugar idealizado y el escritor responde: “No, es el barrio de Sócrates y el nombre de un barrio de Rusia. Pero no tiene ninguna significación más”

La descripción del pueblo acoge, igual que la casa de Maestro Huidobro, una imagen simbólica nítida del centro paradisíaco:

“...en cuanto el pueblo tuvo nombre fijo *lo cercaron con una muralla*, según el trazo que también hizo el juez Huidobro con su vara de justicia, y se construyeron también *los cuatro puntos cardinales y los cuatro vientos...*” (MH:15).

Los cuatro puntos cardinales y los cuatro vientos revelan el simbolismo del centro, el lugar de totalización espacial que representa el centro paradisiaco. La significación simbólica del cuatro está unida a la de la cruz, símbolo de la unión de contrarios y de la totalidad del espacio.<sup>329</sup> La cruz instauro en la imaginación simbólica los valores sintéticos del progreso. Una vez más, se comprueba cómo la intimidad -la del centro paradisíaco en esta ocasión- se encamina hacia la esperanza.

### 3.5.1.2 El visitante: un mensajero del paraíso

El visitante que aparece en el capítulo “El niño” es la primera imagen del mensajero en la novela: un personaje que trae siempre un anuncio, mensaje o noticia inesperada. Más que un símbolo representado por varias imágenes-personajes, se trata de una subconstelación dentro del paraíso porque incluye a su vez varios símbolos que forman un entramado asociativo. Aparece en los tres viajes al paraíso y, como es lógico, en todos los capítulos netamente paradisíacos de *Maestro Huidobro*.

Personajes semejantes, mensajeros desde el punto de vista simbólico-imaginario, viven en otras novelas y cuentos de Jiménez Lozano, aunque sus acciones y mensajes sean distintos según la trama argumental de cada relato. En *El viaje de Jonás*, por ejemplo, se trata de un enviado de lo Alto, un hombre joven y apuesto que trae a

---

(L. ANTUÑANO, J. G., “Al lector lo que le interesa es que le cuenten historias”, en *ABC Castilla y León*, 13 de febrero de 2000, p. 10).

<sup>329</sup> El simbolismo de totalidad del cuatro está atestiguado en las más diversas culturas: “Hay cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares del universo, cuatro estaciones, cuatro fases de la luna, cuatro elementos, cuatro humores, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre de Dios (YHVH), en el primero de los hombres (Adán), cuatro brazos de la cruz, cuatro evangelistas, etc.” (CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 380).

Jonás el encargo de ir a profetizar a Nínive.<sup>330</sup> Característica común de estos personajes es que poseen una cierta “atribución divina” y son sólo encargados: el mensajero no es el responsable sino el transmisor de un mensaje. Es la fuente bíblica la que nos ha permitido identificar diferentes mensajes y acciones de los mensajeros de *Maestro Huidobro*. Quizá sea la figura bíblica del ángel mensajero la que está en el origen de este símbolo. De ahí el nombre que se ha otorgado a la constelación. El término hebreo *malakin* así como el griego *aggeloi*, del que se ha formado ángeles a través del latín *angeli*, significa ‘mensajeros’, ‘enviados’. Los ángeles son, en primer lugar, los mensajeros divinos, los enviados de Dios, quienes transmiten sus deseos o los ejecutan. Tal es el caso de los dos ángeles enviados a Lot antes de la destrucción de Sodoma (Gn 19,12-16) o los ángeles del Apocalipsis (Ap 7,1-3). Ayudan a los hombres en sus misiones, a veces toman forma humana, como en el citado pasaje del Génesis, y son llamados tanto “ángeles” como “hombres”, como el guía en quien el joven Tobías “no reconoció a un ángel” (Tb, 4,4). La Escritura les atribuye nombre propio en algunas ocasiones: Rafael, Gabriel, Miguel.<sup>331</sup>

En *Maestro Huidobro*, los mensajeros transmiten mensajes de los que no son responsables, ayudan a los otros personajes o les sirven de guía. Unas veces tienen nombre propio y otras, un apelativo genérico referido a su oficio.

En *Las llagas y los colores del mundo*, el libro de conversaciones literarias de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano, el escritor dice lo siguiente a propósito de “Los ángeles de Bernini”, un relato de *El santo de mayo*, su primer libro de cuentos:

---

<sup>330</sup> “...¿cómo iba a ir un príncipe a pie por esos caminos sin ninguna compañía?; pero ¿cómo iba a ser un simple mensajero, que era lo que parecía, si llevaba una bolsa de seda de muchos colores, si andaba como un príncipe, y tenía una apostura de cuerpo y una hermosura de rostro nunca vistas?

Llevaba un cayado de bronce, vestía túnica blanca con una cenefa azul, sus cabellos eran muy negros y enortijados, sus ojos del color del castaño, y sus labios de un rojo muy vivo, y plegados como si jamás se hubieran abierto para hablar. Aunque iba sonriéndose...” (Op. cit., p. 21). Más adelante, aparece en la novela otro personaje semejante desde el punto vista simbólico, un joven judío casi adolescente con el que Jonás se encuentra antes de emprender viaje a Tarsis, en el puerto. (pp. 57-58).

<sup>331</sup> Rafael, Gabriel y Miguel son los nombres que reciben tres *mensajeros* en “El azul sobrante”, relato que da título al último libro de cuentos publicado por Jiménez Lozano. (Madrid, Encuentro, 2009).

“La propia Biblia habla de mozos, visitantes o recaderos, y el nombre griego significa esto último: llevadores de noticias o anunciadores”.<sup>332</sup>

La cita confirma la posible génesis bíblica de estos personajes. En el cuento al que se refiere, los protagonistas son realmente dos ángeles que vivían en una catedral y que “cumplían siempre muy bien su ministerio angélico”.<sup>333</sup>

El visitante que dibuja la primera imagen del mensajero en la novela no tiene nombre propio. Es caracterizado por su oficio, sus características físicas y su indumentaria. También por lo que hace y por lo que dice, como cualquier otro personaje:

“Mucho tiempo antes de nacer Maestro Huidobro, se presentó en casa de sus padres, don Manuel Huidobro, boticario, y su mujer, doña María del Mar Ayuso, un visitante: un capitán de barco que venía de Islandia. Era un hombre alto, atlético, con el rostro atezado; fumaba en pipa y hablaba diez lenguas, aunque era un poco tartamudo por lo menos en la lengua castellana” (MH:25).

La referencia temporal de su visita está unida al nacimiento de Maestro Huidobro. El verbo “se presentó” indica el carácter inesperado de la visita y tiene, además, una semejanza clara con ciertos relatos bíblicos en los que aparece un ángel mensajero.<sup>334</sup> Sabemos que era capitán de barco y que venía de tierras lejanas. Cierta reminiscencia del viaje y la isla, símbolos de la constelación del paraíso, acompaña su descripción: el barco y el oficio del personaje nos remiten al viaje, e Islandia contiene el lexema

---

<sup>332</sup> Op. cit., p. 44.

<sup>333</sup> *El santo de mayo*, op. cit., pp. 103. Su “ministerio angélico” no era otro que “anunciar” la Escritura a los hombres en los momentos cruciales de su existencia y combatir contra “los demonios”, como “un ángel había guardado con una espada de fuego la entrada al Paraíso”. Con el tiempo, el único interés que los dos ángeles suscitan es el de los turistas y expertos en arte; la catedral es saqueada por unos ladrones y abandonada, y ellos, despojados de su misión, salen de la catedral que, tras el saqueo, “les parecía polvorienta y vieja, como muerta”. Fuera encuentran algunas hermosuras, como el verdor del campo, el agua, o los pájaros. Incluso “les nació un niño”. Pero también viven el dolor y la muerte; su propio hijo muere tras ser operado, “cuando, por fin, el cirujano le había arrancado las alitas”. Ni su hijo ni ellos pueden vivir despojados de su misión angélica. Juntos abandonan la vida, de la que el narrador exclama como cierre y final del cuento: “¡La vida es tan amarga y tan difícil de soportar a veces!” (p. 108).

<sup>334</sup> Una visita inesperada es la del ángel Gabriel a María en el relato de la Anunciación: “...y entrando donde ella estaba, le dijo...” (Lc, 2,28). También el anuncio del nacimiento de Juan el Bautista es fruto de una aparición inesperada: “...se le apareció el Ángel del Señor...”. (Lc, 1,11). “Apareciósele” es el verbo que figura en el relato de la teofanía de Mambré, en el Génesis: “Apareciósele Yahveh en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Levantó los ojos y he aquí que había tres individuos parados a su vera” (Gn, 18,1).

isla. Por sus rasgos físicos parece de ascendencia islámica.<sup>335</sup> Tiene además un pequeño defecto físico: es tartamudo. Desde un punto de vista lógico-racional quizá pueda resultar extraño que un políglota sea tartamudo, pero tiene una lógica simbólico-imaginaria. La tartamudez nos remite al arquetipo luminoso-diurno del rey tuerto, símbolo del triunfo de la vida contra la muerte, como se ha explicado ya. Desde el punto de vista simbólico, hay una eufemización del defecto físico: la negación de la capacidad de hablar con claridad que conlleva la tartamudez es una negación que afirma, una afirmación de dicha capacidad lingüística. Si el visitante fuese tartamudo en lengua castellana pero no supiéramos que hablaba diez lenguas más, no revelaría el arquetipo ni el significado de su tartamudez sería el mismo: la intensidad de su capacidad de hablar. La tartamudez de nuestro visitante-mensajero constela en *Maestro Huidobro* con la cojera de don Austreberto, con el loro Napoleón, que había perdido uno de sus ojos en lucha feroz con un águila, e incluso con la cojera que el señor Asterio el ebanista imponía a las sillas y mesas que salían de su taller, con tal de que la gente del pueblo se acordase de él. En todos ellos, el defecto físico apunta al beneficio porque la esperanza de supervivencia se insinúa en la negación-muerte y en su expresión lingüística. En el caso del visitante, hay en el texto expresión lingüística de la negación (tartamudez) y del beneficio (hablaba diez lenguas). El hecho de ser tartamudo subraya que su función simbólica está fuertemente ligada a la palabra: es el mensajero que anuncia la llegada de un niño a la casa de don Manuel Huidobro y de doña María del Mar: “Para que el niño crezca fuerte”, fueron sus palabras, después de descargar todas las mercancías-tesoro que traía para el boticario en su segunda visita.<sup>336</sup> En la primera, nada se dice del niño; el

---

<sup>335</sup> En el cuento “El azul sobrante”, los mensajeros tienen un aspecto físico semejante, que parece revelar igualmente su procedencia: “tres jóvenes muy espidados y muy morenos, de los que ella dijo a sus hijos que parecían marroquíes” (op. cit., p. 152).

<sup>336</sup> El carácter arquetípico simbólico del mensajero se refuerza por estar asociado a la palabra, símbolo de la divinidad misma, vinculada siempre a la luz. El hecho de que hablara precisamente diez lenguas tampoco puede pasar desapercibido. El diez nos salió al paso en el árbol genealógico como símbolo de unidad en la multiplicidad, aquí puede tener también este sentido: “El diez es uno de los llamados «números redondos», es decir, constituye un todo cerrado; la base racional son los diez dedos, la primera tabla matemática de la humanidad. En la doctrina budista hay diez preceptos [...] Entre los pitagóricos el diez jugaba un papel como [...] referencia a la plenitud. La cábala judía cuenta diez «sephirot» como irradiaciones de la infinitud de Dios. [...] Como número redondo el diez aparece también en los evangelios; recuérdense los diez talentos, las diez vírgenes y los diez leprosos curados por Jesús. [...] El diez es para los Padres de la Iglesia el número de la perfección cristiana. Según

capitán recoge su cargamento porque no era lo que el boticario necesitaba. Sin embargo, resulta significativo que deje sólo el aceite de hígado de bacalao, precisamente algo que el niño sí necesitará algún día.

Es en el relato de su segunda visita donde se revelan el color blanco y el azul como símbolos específicos del mensajero:

“...y se fue. Aunque a los pocos meses de esto, volvió, *todo vestido de blanco y con una gorra de plato con una lista azul*” (MH:25).

Las imágenes que aúnan los colores blanco y azul son frecuentes en la literatura de Jiménez Lozano. Podemos encontrarlos juntos en un vestido, en un objeto, en una casa, etc. La indumentaria blanca con algo azul caracteriza casi siempre al islámico; a veces es la casa de un “mudejarillo” la que está pintada de blanco con un zócalo azul.<sup>337</sup> El hecho de que el visitante vaya vestido así nos remite también a las imágenes del paraíso. Antes de recordar el simbolismo de ambos colores en la arquetipología del imaginario, observemos la asociación del blanco y el azul con el paraíso islámico en un texto de Jiménez Lozano:

“El sueño del bienaventurado islámico está rodeado de cánticos angélicos y de los sonidos de las campanillas que penden de los árboles y son agitadas por un viento que llega desde el trono de Dios. Es un jardín encantado, en suma. El jardín que prefigura la estancia toda blanca de un morabito vestido de blanco, con una cenefa azul o roja en su vestido, que riega en su corral el geranio y la albahaca, o reza junto a una pobre palmera. Y los cristianos de la edad media han soñado igualmente, en cierto modo, este paraíso, que es el jardín de Armida, en Tasso, y la Isla de Venus en «La Luisiada»”.<sup>338</sup>

---

Orígenes, el origen y el sentido de todos los números se reducen a diez, y san Agustín escribe: «El número diez significa toda la sabiduría» (LURKER, M., op. cit., p. 88).

<sup>337</sup> En *El mudejarillo*, el señor Ahmed, vecino del protagonista, tenía unas babuchas “blancas y con un bordecillo azul en el empeine”. (Op. cit., p. 36). De blanco y azul estaba pintada la casa de la viuda de Yepes y sus hijos, “que estaba en la calle nueva, no era suya y, cuando ellos se fueron a Arévalo a buscarse el pan, la ocupó una mujer pobre de Albornos [...] Catalina, la de Yepes, también la había dejado un cacharro de barro con negro para el humero, una orza de cal, y otro pucherillo con añil; con lo que ya tenía para mucho tiempo para enjalbegar las paredes y dar el azul en el zócalo”. (p. 19).

<sup>338</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., p. 56. Obsérvese la asociación del paraíso con las imágenes del *jardín*, y la *isla*.

Parece que nuestro visitante fuera un morabito que se ha escapado del jardín del paraíso para llevar noticia de él a otras tierras. Un detalle más: cuando el visitante aparece vestido de blanco y azul es cuando se manifiesta su condición de mensajero, es decir, en su segunda visita. Es entonces cuando menciona al niño, mención que hace, en efecto, como transmisor de un mensaje, como quien no tiene la responsabilidad ni la última palabra y sólo dice lo que a él le han dicho:

“—Para que el niño crezca fuerte —dijo.

—¿Qué niño? —preguntaron el boticario y su mujer.

Pero el capitán argumentó que el sólo era un capitán de barco, y no sabía nada más. Sólo hacía los encargos, sobre todo de aceite de hígado de bacalao y velas, que eran las cosas que pedía la gente. Y se despidió tocando un silbato” (MH:26).

Para la antropología simbólica, el blanco y el azul son símbolos luminosos de vida. El blanco es considerado como el color del centro espiritual, del estado celeste. El azul diurno, uranio y solar, se asimila al blanco en este sentido. Son los colores de la luz como símbolo del triunfo de la vida frente a la tiniebla y la muerte.<sup>339</sup>

Guadalupe Arbona ha escrito que en la obra de Jiménez Lozano, “los azules o los blancos que azulean son un elemento recurrente”, y le ha preguntado al escritor si “son los azules señales de las hermosuras del mundo”. Ésta es su respuesta:

“Desde luego. Por ejemplo, el azuleo de la ropa blanca añilada, cuando se va a planchar, o el aire azul en la sombra de las mañanas de la primavera, y las del verano. Y los acianos, y el azul zarco de una montaña lejana, un día claro, una turquesa de un azul clarito y algunos azules de Matisse o de Chagall, etc., son cosas hermosísimas”.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Una exposición detallada y con numerosos ejemplos del simbolismo del blanco y del azul puede leerse en la obra de Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores*. A pesar de que algunas de las afirmaciones del autor están condicionadas por la época de escritura (siglo XIX), y superadas en la actualidad, sus afirmaciones sobre el simbolismo de los colores siguen siendo vigentes y han sido confirmadas por estudios posteriores de antropología simbólica. En el caso de los dos colores que nos ocupan, el simbolismo espectacular-luminoso coincide con la interpretación durandiana. Cfr. op. cit., p. 17 y ss.; p. 71 y ss.

<sup>340</sup> *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p.95.



Observe el lector cómo el azul y su hermosura se asocian a los arquetipos sustantivos de la imaginación luminoso-ascensional diurna: el aire, la mañana, el día, la montaña. Son símbolos de vida. Jiménez Lozano afirma que el azul es un color que le “llena de alegría” y expresa su deseo de que los azules que hay en su obra “conquisten” también al lector:

“...quizás cabe esperar de la hermosura del azul -y de un azul como el que sirvió para pintar el mundo, que puede ser imagen o trasunto de la pureza primitiva- que sea capaz de enjugar las lágrimas e incluso hacerse camino en el alma del verdugo”.<sup>341</sup>

Azul, hermosura, alegría, pureza primitiva. No extraña que el blanco y el azul sean colores asociados a quienes llevan noticia del paraíso, a sus mensajeros. Son colores del paraíso, como afirma expresamente el escritor en una nota del diario *Los cuadernos de la letra pequeña*:

“¡Tan aciagos son, a veces, los destinos humanos! Pero siempre nos parece que esos colores del Paraíso -los azules, los rosas pálidos, los blancos resplandecientes- los impedirán, y que nos acompañarán para siempre, y que para eso los antiguos los ponían en sus tumbas”.<sup>342</sup>

Otros símbolos que pertenecen a esta subconstelación del mensajero son la carta y todo lo relacionado con el correo, que aparecerán en lo sucesivo.

### **3.5.1.3 El manzano de las manzanas de oro: el sueño del paraíso**

El manzano de las manzanas de oro está vinculado a un episodio vivido por el protagonista en su infancia, uno de sus malandrines: el robo de las manzanas, el

---

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>342</sup> *Los cuadernos de la letra pequeña*, op. cit., p. 102. La exclamación inicial de la cita viene del recuerdo de la princesa Margarita, fallecida poco antes de dar a la luz. El escritor ha visitado su sepulcro en la Cripta de los Capuchinos. La nota entera es una evocación de la visita y expresa la emoción del visitante ante el sepulcro de la princesa y su recuerdo: “una sombra de melancolía sobre el corazón y los pensamientos”.

castigo que recibe por ello y su arrepentimiento. En la constelación de la muerte y sus antítesis se explicaban los símbolos diurnos que revelan tanto el robo como el castigo que Idro y sus amigos reciben por parte del maestro. El robo (al que el narrador se refiere también como delito, destrozo, hazaña y crimen) supone para Idro una experiencia de radicalidad humana: la de hacer mal porque sí y sus consecuencias. De hecho, la experiencia cumbre de su infancia, la excursión a La Granja o primer viaje al paraíso, aparece vinculada al hondo pesar y la tristeza que el robo de las manzanas de oro le había dejado:

“Y luego lo sintieron mucho. Y no acababan de sentirlo. Tanto que, cuando don Austreberto dijo en la escuela que iba a haber una excursión, ellos tres no querían ir, a lo primero. Pero don Asclepiades decidió:

—Estos niños necesitan distracciones” (MH:35).

El episodio se presenta en el relato mediante la amplificación. Igual que el mensajero, el manzano de las manzanas de oro se nombra por primera vez en el capítulo “El niño”:

“Otras veces éstos iban éstos por su cuenta a la huerta del señor Ruzo, que tenía *un manzano que daba manzanas de oro sólo para verlas, y no se podían comer porque eran de oro*” (MH:26).

En el mismo capítulo se relata el castigo de don Austreberto a los muchachos y cómo éstos fueron a pedir perdón al señor Ruzo, momento en el que se menciona por segunda vez la imagen. Sabemos entonces que el manzano era la única posesión que tenía su dueño, que era un hombre pobre, un peón caminero. Además, se resalta la belleza de las manzanas como su cualidad esencial: “¡Con lo bonitas que eran las manzanas!”, se lamenta el señor Ruzo. En el capítulo siguiente, “Los malandrines de Idro”, asistimos al robo y destrozo de las manzanas, e Idro y sus amigos tienen que pasar también por el “tribunal” de Mosén Pascual. Aquí se observa la primera mención del tribunal, un lexema con valor de convocatoria imaginaria porque remite a la figuración del Juicio Final, estrechamente unida a la del Paraíso en la novela, como veremos. Ambos, juicio y paraíso, se hallan representados en este episodio por sendas imágenes: el primero, por el tribunal de Mosén Pascual, y el segundo, por el

manzano de las manzanas de oro. De momento, anotamos como significativo que Idro y sus amigos pasen por un tribunal y lleguen a un paraíso: como decíamos arriba, los chicos estaban sumidos en la pesadumbre cuando el maestro les lleva de excursión a La Granja.

Pero, ¿qué simboliza exactamente el manzano de las manzanas de oro? Simboliza el sueño de felicidad y de justicia que anida en el corazón de todo ser humano, el sueño del paraíso. La belleza de las manzanas de oro, en la que el relato insiste una y otra vez (“¿Es que no eran bien bonitas las manzanas en el árbol?”, pregunta Mosén Pascual), nada tiene que ver con la riqueza material o el poder, sino con ese sueño de felicidad y de justicia que representa el paraíso. Cuando Idro, Julio y Alipio se disponían a robar las manzanas, éstas brillaban “como ascuas”, es decir, rebosaban esperanza. ¡Cómo no iban a desearlas los muchachos! Se hubieran hecho con el triunfo definitivo de la vida. Pero he aquí la experiencia fundante, el aprendizaje: no es posible robar la esperanza y el sueño del paraíso, porque éste no es un bien de cambio, ni es posible conseguirlo mediante hazaña alguna. La ascensión que los muchachos practicaron -“treparon por el árbol”-, símbolo de trascendencia diurna desencarnada, no es suficiente; es más, constituye un delito. Cuando Alipio roba las manzanas dice extrañado: “no queman”. El fuego-llama ya no es tal cuando se intenta apresar, atesorar, robar. Acabar con el sueño del paraíso era simbólicamente el “crimen” que los muchachos habían cometido. Por el afán de hacer daño, “porque sí y para nada”.<sup>343</sup>

—¿Para que las queráis y con qué objeto las cogisteis del árbol?

—Porque sí, para nada.

—¿Y por qué las machacasteis?

---

<sup>343</sup> Como se ha indicado en anteriores comentarios a este episodio del robo de las manzanas, la referencia intertextual a San Agustín es clara. En el primer libro diario de José Jiménez Lozano, *Los Tres Cuadernos Rojos*, el autor hace una reflexión de calado sobre la naturaleza del mal que surge como comentario a unas palabras de San Agustín: “He aquí una idea que podríamos decir misteriosamente realista de San Agustín: según éste, «una hoja de un árbol no cae si no se dice ni se hace nada mal deliberadamente». Agustín escribe esto al margen del Salmo I, 34: «Et folium ejus non defluet». Es extraordinario. [...] Charles du Bos comentaba, en su *Diario*, esa nota de San Agustín escribiendo que «no sólo cuando se hace o se va a hacer un acto malo, sino siempre que se dice o se oye decir una palabra deliberadamente mala, parece que se advierte el vuelo oblicuo y lánguido de una hoja que se desprende y cae sobre el suelo, donde queda»”. (Op. cit., pp. 183-184).

Los chicos callaron y Mosén Pascual insistió:

—El caso era destrozarlas, ¿no?

—Sí señor, dijeron ellos” (MH:34).

El señor Ruza y su manzano de las manzanas de oro evocan el único cuentecillo infantil de Jiménez Lozano: *Tom, Ojos Azules*. Sus protagonistas, un niño de la calle y una cabra amiga suya que es un unicornio, llegan un día al palacio de un rey que, teniendo muchas riquezas, no podía tener el manzano de las manzanas de oro:

“Pero un día, apenas entraron en un país lejano, los guardias de la frontera detuvieron a la cabra y al niño, y los llevaron ante el rey, que tenía en su palacio todas las plantas y todos los animales del mundo, pero no había conseguido nunca encontrar un unicornio, ni tampoco un manzano que diera manzanas de oro.

—¿Cómo es que tú tienes un unicornio?, preguntó el rey.

Entonces el niño, que siempre decía la verdad, le contó al rey que ésta era una cabra que él había soñado.

—Y si sueñas con un manzano de manzanas de oro, ¿también lo tendrás?, preguntó de nuevo el rey.

—Sí, dijo la cabra, porque él es un poeta.

El rey se quedó muy pensativo, y luego les pidió a la cabra y al niño que se quedasen en su palacio por lo menos hasta que soñando, soñando, lograra para él un unicornio y un manzano con las manzanas de oro que se llamaban de las Hespérides. Porque en el reino de aquel rey había abundancia de todo y él era muy poderoso, pero no había soñadores, ni escritores o poetas que supieran las cosas hermosas, y cómo traerlas a la vida.

—¡Por compasión!, dijo el rey.

Y entonces el niño Tom, Ojos Azules, y la cabra se pusieron a pensarlo, y al final dijeron que bueno, que bien, pero que no tenía que haber nadie en el reino, ni niño ni grande, que pasara hambre o frío, porque, si no no podía haber unicornios ni manzanas de oro, ni nada, sino sólo ceniza y mucha tristeza.

—¡De acuerdo!, contestó el rey.

Y ellos dijeron, muy contentos:

—¡Pues, trato hecho!

Y así fueron el niño Tom, Ojos Azules, y el unicornio, haciendo estos tratos por el mundo”.<sup>344</sup>

El manzano de las manzanas de oro es, igual que en *Maestro Huidobro*, un símbolo del sueño de felicidad y de justicia, del sueño del paraíso.<sup>345</sup> Igual que Tom Ojos Azules y su amiga la cabra, el señor Ruzo poseía esta inmensa riqueza en su pobreza. Además, es un tesoro en la novela, uno de esos tesoros que no podían revelarse cuando las señoritas lo fotografiaban con su cámara. No en vano, el oro es mención directa del arquetipo del tesoro sustancial. La esperanza que simboliza el sueño del paraíso está también en la imagen por el hecho de ser un árbol, un manzano. Estas consideraciones antropológico-imaginarias, y todo lo que se dice del manzano de las manzanas de oro en la novela, determinan su simbolismo. No obstante, dado que el símbolo remite también a la mitología y a la tradición cristiana, haremos alguna observación al respecto. En la mitología, las manzanas de oro del jardín de las Hespérides eran frutas de inmortalidad; se dice que quien come de ellas no tendrá ya nunca hambre ni sed, ni dolor, ni enfermedad, como en el Paraíso terrenal.<sup>346</sup> La tradición cristiana ha considerado que el árbol de la vida del paraíso, que proporcionaba la inmortalidad, era un manzano.<sup>347</sup> También se identificó aquel árbol del paraíso con el árbol de la Cruz, el cual vendría a proporcionar esa inmortalidad por medio de la redención, como atestiguan varios escritores espirituales.<sup>348</sup> La

---

<sup>344</sup> *Tom, Ojos Azules*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>345</sup> La explicación detallada del símbolo en *Tom, Ojos Azules*, puede leerse en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. M., 2006, “La poética del imaginario lee “Tom, Ojos Azules” de José Jiménez Lozano”, op. cit., pp. 221-223.

<sup>346</sup> Cfr. voz “Hespérides” en GRIMAL, P., 2001, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, p. 264.

<sup>347</sup> “No se puede dudar que, para los autores del Génesis, el árbol de la vida del Paraíso Terrenal debía asegurar al hombre la inmortalidad, cualquiera que fuera su modalidad. [...] Pero, por otra parte, sabemos que por su propia naturaleza el hombre es mortal: procedente del polvo del suelo, debe regresar a él. El don de la inmortalidad simbolizado por el uso del fruto del árbol de la vida era, por consiguiente, un don gratuito hecho a la humanidad inocente; la falta cometida le privó de ello: el pecado causa la muerte” (GERARD, A.M., op. cit., p. 115). En el Génesis, 3, 22 se lee: “Y dijo Yahvéh Dios: «He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal». Ahora, pues, cuidado no alargue su mano y tome también el árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre”. También en Ezequiel, 47, 12: “A orillas del torrente, a una y otra margen, crecerán toda clase de árboles frutales, cuyo follaje no se marchitará y cuyos frutos no se agotarán: producirán todos los meses frutos nuevos, porque esta agua viene del santuario”.

<sup>348</sup> Santa Teresa expresa esta visión del árbol de la Cruz como árbol de la vida en su poema “En la cruz está la vida”: “De la Cruz dice la Esposa / A su Querido/ Que es una palma preciosa / Donde ha subido, / Y su fruto le ha sabido/ A Dios del cielo, / Y ella sola es el camino / Para el cielo...”

manzana nos remite también al otro árbol del paraíso, el árbol de la ciencia del bien y del mal, que aparece en los primeros capítulos del Génesis; la prohibición de probar su fruto habría sido violada por Adán y Eva provocando la primera caída. La imagen de la manzana de Adán y Eva no está atestiguada en la Biblia, pero forma parte del imaginario popular cristiano, asociada al mal y a la serpiente.<sup>349</sup>

El hecho de que en la novela las manzanas de oro sean “sólo para verlas” y se haga explícito que “no se podían comer porque eran de oro” tal vez tenga como trasfondo la prohibición bíblica de probar el fruto. Sin embargo, lejos de separar el árbol de la vida del paraíso de aquel otro árbol de la ciencia del bien y del mal, los funde creando un nuevo símbolo, un símbolo del paraíso cuyo principal valor viene dado por la antropología imaginaria que lo sustenta: la esperanza del árbol y la riqueza sustancial del oro.

### 3.5.2. Tres viajes al paraíso

#### 3.5.2.1 ‘La excursión a la granja’: el paraíso en el trasmundo

“La excursión a la granja” es uno de los capítulos de mayor densidad simbólica de la novela. Durante su infancia, la personalidad de Idro se va conformando en medio de los juegos, la fiebre y el despertar del amor, las maldades y la honda tristeza que

---

(TERESA DE JESÚS, 1984, *Obras completas*, texto revisado y anotado por Fr. Tomás de la Cruz, Burgos, Monte Carmelo, p. 1699). San Juan de la Cruz hace el siguiente comentario al verso “debajo del manzano”: “entendiendo por el manzano el árbol de la cruz, donde el Hijo de Dios redimió y, por consiguiente, se desposó con la naturaleza humana...”. (SAN JUAN DE LA CRUZ, 1989, *Obras Completas*, edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 531). Pero la noción bíblica de manzano recogida en el *Cantar de los Cantares* y en el mismo *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz simboliza también el amor, el impulso y el encuentro amoroso. Sobre el mismo tema, puede consultarse GOMEZ SOLÍS, F., 1990, “La imagen del árbol en algunos espirituales españoles”, en MANCHO DUQUE, M. J., *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca / UNED Ávila, pp. 133-142. El autor recoge toda una serie de textos de los escritores espirituales de los siglos XV y XVI en los que se encuentra la metáfora del árbol-cruz, y del manzano en concreto.

<sup>349</sup> La imagen de la manzana de Adán y Eva es relativamente reciente y, probablemente, deba su origen a una homonimia muy tentadora: en latín, “el mal” y “la manzana” se dicen *malum*. Sólo el acento, breve o largo, de la letra *a* distingue a las dos palabras latinas. Cfr. GERARD, A.M., op. cit., p. 116.

éstas dejan en el alma, la convivencia con sus vecinos y la escuela. Precisamente de la mano de su maestro, tiene lugar la excursión a la granja o viaje al paraíso. Será para Idro una de esas experiencias-cumbre de las que habla la psicología, porque en ellas el sujeto vive con especial intensidad de emoción, sentimiento o acción, y a aquella experiencia le remiten otras que vivirá más tarde. La excursión a la granja será una fuente de simbolización decisiva para Maestro Huidobro; en ella se gesta su imaginario del paraíso, que desplegará toda su riqueza a lo largo de la vida del protagonista -y de su relato en la novela-.<sup>350</sup>

Dado que se trata de un capítulo netamente simbólico, en él se observa con claridad la lógica de la espacialización imaginaria. Aunque en las primeras líneas se nombra explícitamente La Granja de San Ildefonso, lo que podía parecer una localización exacta con referente concreto y ubicable en la realidad extraliteraria no será tal. La palabra granja aparece en minúscula en el título, como nombre común y no propio, lo que es indicativo de la polisemia que la granja encierra, que no va ser neutralizada -y no puede serlo- en todo el capítulo. Es así porque se trata de un lugar no-localizable, el *no-lugar* propio del relato mítico-simbólico. Dicho de otro modo, lo relevante es la ubicuidad de la granja-paraíso, y ésta es una característica fundamental del imaginario espacial del paraíso en la novela. El paraíso será La Granja de San Ildefonso y también el Parque Municipal de Isola. (Un paraíso del que hemos encontrado ya símbolos en Alopeka, en la casa de Maestro Huidobro, en su árbol genealógico, etc.). Estamos ante *un mito del Paraíso*, es decir, ante el imaginario del paraíso hecho relato. No parece otra la causa de que el título sea “La excursión a la granja”, y no “La excursión a La Granja”, lo que hubiera sido inexacto, ciertamente.

La composición simbólica del capítulo se estructura en torno a dos lugares: La Granja de San Ildefonso y el Parque Municipal de Isola, que vamos a denominar *el mundo* y *el trasmundo*, respectivamente. Esta estructura bipartita, más allá de la

---

<sup>350</sup> Si atendemos a los niveles de formación del imaginario que señala G. Durand estaríamos en el nivel pedagógico “que es epitético, ya que instaura «cualidades afectivas», «sentimientos» que influyen sobre todo el simbolismo adulto. Pone de relieve una cualidad, confirma los símbolos colocados, en una determinada sociedad, por la pedagogía, en primer término, y luego por el catecismo afectivo de tal o cual medio parental y lúdico” (*La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007, p. 110).

organización del material narrativo o el orden de los sucesos, refleja en sí una idea que Jiménez Lozano ha expresado en su ensayo “Los iconos del paraíso”, de donde hemos tomado el término trasmundo.<sup>351</sup> Afirma el escritor que en la cultura humana siempre ha estado presente la convicción y la esperanza de que en alguna parte tiene que haber un paraíso. El sueño del paraíso ha arrastrado a la historia desde siempre, pero la maquinaria de producción ha asolado la naturaleza, las compañías de turismo han descubierto todos los edenes posibles, o éstos son convertidos en residencia de los grandes del mundo. “La rueda de la nada” -que es ideología de poder- enseguida se pone en movimiento para levantar falsos paraísos y convencernos “del hecho bruto de que no hay más que la historia sin trama ni sentido, y entonces sólo queda llenarla con cosas”. Y llega a suceder lo que en Auschwitz: “que el camino del cielo, según decían los “Kapos” -los señores que trataban de mostrar que lo eran y lo serían por mil años- pasa por la chimenea”.<sup>352</sup> ¿Qué hacer entonces? ¿De qué manera puede seguir vivo el icono del paraíso en el corazón de las gentes sin que les sea arrebatado por los poderosos de este mundo? Manteniéndolo vivo en su mundo de imágenes, sueños y esperanzas, en su imaginario, en el trasmundo:

“Nadie puede creer que exista un edén incontaminado lleno de hermosura, que todavía no hay sido descubierto por las Compañías de turismo o no sea reserva de los grandes de este mundo. Y, desde antiguo, para sustraerlo del dominio de los señores de la historia, fue necesario colocar ese paraíso en el trasmundo. [...] ...si ese icono consuela efectivamente, espolea, ante todo, a los hombres a construirse, ahora mismo y aquí mismo, una especie de réplica o adelanto de él. Porque el mundo fue un jardín, y se conserva su memoria; y tendría que volver a serlo en una segunda vuelta de la historia, que ahora no puede aceptarse como es”.<sup>353</sup>

De modo que hay una razón profunda para que el paraíso sea una realidad que está más allá del mundo real y tangible, en “el trasmundo de sueños despiertos con el que nuestras más profundas esperanzas se fabrican”.<sup>354</sup> La estructura bipartita del

---

<sup>351</sup> En *Los ojos del icono*, op. cit., pp. 37-58.

<sup>352</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>353</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>354</sup> Expresión literal de Jiménez Lozano en la contraportada de la primera edición de *Maestro Huidobro* (Anthropos, 1999): “Se trata, en efecto, de una historia que muchos lectores reconocerán



capítulo refleja así la lógica interna del relato, que no es otra que la lógica del imaginario. Ubicar el paraíso en el trasmundo equivale a mantenerlo vivo en el imaginario del personaje -y del lector-, de ahí que “La excursión a la granja” sea un vivo ejemplo de la función simbólica, del imaginario como “mediación perpetua entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal.”<sup>355</sup>

En el mundo está el paraíso que nuestros excursionistas no llegaron a visitar, el paraíso previsto; hermoso y deseable, sí, lleno de imágenes paradisíacas, pero nunca igualable al paraíso que realmente vieron los excursionistas. (“Por lo que cuentan, me parece a mí que éstos no han viajado hasta La Granja. ¡Qué sé yo dónde habrán ido!”). En el trasmundo se encuentra el paraíso habitado, el real y verdadero, un lugar indecible. (“Había dos ríos, y luego había un palacio, y animales”). Mundo y trasmundo se descomponen en conjuntos de imágenes o subconstelaciones: *vehículos* y *estancias del viaje*, el *mensajero*, y *el paraíso mismo*. Cada uno de estos conjuntos está a su vez compuesto de otras imágenes y símbolos, unidades más pequeñas, que, como es lógico, están relacionadas entre sí y forman por ello una subconstelación.

Lo primero que se ha de subrayar es que el viaje forma parte del imaginario del paraíso. En realidad, la constelación del paraíso es la del viaje al paraíso. Y éste tiene su propio cronotopo imaginario, es decir, presenta una unión indisoluble de tiempo-espacio cualificados por ser un tiempo-espacio específico del viaje al paraíso.<sup>356</sup> El arquetipo del viaje es la peregrinación al centro, lugar del paraíso por excelencia. Para la imaginación simbólica, el viaje nunca es mera traslación en el espacio, es la tensión misma de la búsqueda y el cambio que origina el movimiento, así como la experiencia interior que se deriva del mismo. De ahí que el viaje haya sido siempre

---

como suya en gran parte, y que probablemente todos quisieran que la suya fuese, incluido por supuesto, el trasmundo de sueños despiertos con el que nuestras más profundas esperanzas se fabrican”. El escritor emplea el término “trasmundo” con este mismo significado y sentido, siempre referido al universo del artista o a la cultura, en otros escritos: “...siempre necesitamos de algunas o quizás de muchas mediaciones, que nos lleven al mundo y *al trasmundo*, y al «humus» más profundo del que el cuadro emergió o del que fue y es representación estética”. (“El carro de heno, y dos estancias más”, en VV.AA., *Pecado, poder y sociedad en la historia*, Valladolid, Instituto de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 1992, p. 14).

<sup>355</sup> DURAND, G., 1971, *La imaginación simbólica*, op. cit. p. 140.

<sup>356</sup> Como se expuso en el capítulo 1 de la tesis, la Poética del Imaginario ha asumido la noción bajtiniana de cronotopo por su fecundidad a la hora de analizar el carácter espacio-temporal del imaginario. Al cronotopo del viaje al paraíso en *Maestro Huidobro* se dedica el apartado 4.3.

una metáfora de actividades como estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y lo profundo, que son sus equivalentes simbólicos y espirituales.<sup>357</sup> El rico simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de un centro espiritual. El viaje al Parque Municipal de Isola es, como vamos a demostrar enseguida, un viaje en el trasmundo. Imágenes del paraíso son aquellas que dibujan el espacio paradisíaco en sí, así como los vehículos o medios de transporte (el tren, el barco...), las estancias en las que se detiene la espera (las estaciones de tren, la fonda...) y los mensajeros o guías del viaje (el señor Virgilio, María Celeste...). Todo un entramado asociativo o constelación de constelaciones.

Una vez más, el orden de aparición de las imágenes en el relato guiará la exposición con el fin de que se pueda apreciar la estructura compositiva de equivalencia simbólica mundo-trasmundo, y, al mismo tiempo, sus diferencias. Así pues, la exposición del viaje al paraíso en el mundo se abre con la subconstelación del paraíso-La Granja, continúa con la subconstelación de los vehículos y estancias del viaje y se cierra con la breve mención textual de la subconstelación del mensajero. En segundo lugar, se aborda el viaje al paraíso en el trasmundo, que presenta las mismas subconstelaciones: vehículos y estancias del viaje, mensajero y paraíso-Parque Municipal de Isola.

La descripción del paraíso-La Granja constituye el comienzo del viaje al paraíso en el mundo porque, antes de realizar el viaje, el maestro les cuenta a los chicos cómo es La Granja de San Ildefonso, el lugar al que van a ir de excursión. Varias imágenes ya conocidas levantan su imaginario:

“Para agosto fue cuando prepararon la excursión de los chicos de la escuela a La Granja de San Ildefonso, a ver correr las *fuentes*; y don Austreberto les explicó muy bien que éste era un *palacio* con *jardines* más grandes que todo el pueblo.

—¡Hala! No puede ser —decían ellos.

—Pues puede ser y es —contestó muy serio don Austreberto.

---

<sup>357</sup> Sobre los distintos viajes arquetípicos: viaje a los infiernos, viaje por el mar, etc., cfr. CIRLOT, J. E., op. cit. p. 464. Para el tema del viaje hacia el centro, cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 1066. Otras referencias bibliográficas sobre el viaje se aportan en el capítulo 4 de la tesis.

Y no sólo eso, sino que había allí toda clase de *árboles y flores, fuentes* y estanques, y *pájaros nunca vistos*, además de pavos reales y ciervos o gamos. Y, en el *palacio*, mesas maravillosas de mármol y cristal, sillas, sillones, lámparas y espejos, alfombras y tapices” (MH:36).

Árboles y agua, como en todo paraíso, forman parte de sendas imágenes simbólicas: los jardines y las fuentes. Tres imágenes que son símbolo del paraíso: fuente, jardín y palacio. A ellas se añaden la flora y la fauna que recuerdan las maravillas de la naturaleza. Hay también palabras que poseen resonancia imaginaria de otras constelaciones de la novela (símbolos de esperanza, amor, viaje): las lámparas, los espejos, los tapices.

¿Cómo no iba a ser suficiente motivo para una excursión “ver correr las fuentes”? La fuente es un símbolo del centro -estado paradisíaco primordial-. Su simbolismo está en relación directa con el paraíso: de ella brotan los cuatro ríos del paraíso que se dirigen hacia los cuatro puntos cardinales. En la fuente está el origen de la vida y al mismo tiempo la vida eterna:

“En la imagen del paraíso terrenal, cuatro ríos parten del centro, es decir, del mismo pie del Árbol de la vida, y se separan según las cuatro direcciones marcadas por los puntos cardinales. En consecuencia, surgen de una misma fuente, que deviene simbólica del «centro» y del origen en actividad. Según la tradición, esta fuente es *fons inventutis* cuyas aguas pueden asimilarse a la «bebida de inmortalidad» (Amrita de los hindúes). Por ello se considera que su significación (agua en surgimiento) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias. Por ello la iconografía artística presenta con gran frecuencia el motivo de la fuente mística; se encuentra también en el mitraísmo; una inscripción votiva canónica dice: *fonti perenni*. No hay duda de que su sentido de centro se refuerza y ratifica cuando, en un plan arquitectónico: claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central. Esta es la disposición más frecuente en la mayoría de las obras realizadas en culturas o períodos de conocimiento simbolista, como en las construcciones románicas y góticas. Además, los cuatro ríos paradisíacos se señalan por cuatro caminos que van desde los ámbitos claustrales al claro en forma circular u octogonal donde se halla la

taza de la fuente, que suele tener esas mismas formas, a veces las dos, en doble taza.<sup>358</sup>

El jardín es imagen del centro paradisíaco, como se ha explicado arriba. Y el palacio remite también al arquetipo del centro, es un símbolo del centro interior, recóndito, y a la vez centro del universo para quien lo habita.<sup>359</sup>

Hasta aquí la descripción del paraíso-La Granja, que sólo en la imaginación de los niños se dibuja, pues no llegarán a conocerlo. El viaje se prolonga y detiene en los vehículos y estancias del mismo, que componen la segunda subconstelación del viaje al paraíso en el mundo. Sus imágenes revelan dos conjuntos arquetípicos del régimen nocturno, el de intimidad y el cíclico.

Antes de emprender viaje en tren, Idro y sus compañeros de excursión han de dirigirse a la estación del pueblo grande en “tres o cuatro carros de mulas”. El simbolismo cíclico del vehículo resulta de la mención indirecta de los arquetipos de la luna y la rueda. Los números tres y cuatro representan la tríada y la tétrada del simbolismo lunar, que son susceptibles de esa equivalencia/ambivalencia que expresa en el texto la conjunción ‘o’, porque las lunaciones son consideradas tríada o tétrada según se tenga o no en cuenta la luna negra.<sup>360</sup> El carro es mención indirecta de un arquetipo universal del ciclo: la rueda, símbolo del dominio del tiempo mediante la posesión del ritmo secreto del devenir, que supone la posibilidad de predecir el futuro.<sup>361</sup>

Partieron de madrugada y hallaron la primera estancia de espera:

---

<sup>358</sup> CIRLOT, J. E., op. cit., pp. 216-217.

<sup>359</sup> Cfr. voz “palacio” en CIRLOT, J. E., op. cit., p. 358 y en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 795-796. Puede consultarse también el capítulo dedicado al simbolismo del centro en ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, op. cit., pp. 29-59.

<sup>360</sup> “Mientras las cifras solares gravitan en torno al antiguo siete planetario, las cifras lunares están ordenadas bien por tres, si se funde en una sola fase cualitativa la luna menguante y la luna creciente, o si se no se tiene en cuenta la «luna negra»; bien por cuatro si se tiene en cuenta el número exacto de fases del ciclo lunar, ya sea por el producto de cuatro y de tres, es decir, doce” (DURAND, G., op. cit., p. 271).

<sup>361</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 311-312.

“...llegaron dos horas antes por lo menos de la llegada del tren, y estuvieron viendo allí, con la *luz de la mañana* y su *aire tan fresquito y perfumado*, aquella maravilla: *aquella casa tan grande...*” (MH:36).

La luz y el aire de la mañana son símbolos luminosos y solares, estreno de la vida que se percibe por los sentidos. Del mismo modo que hay una cenestesia de la intimidad hay también una cenestesia del impulso ascendente hacia lo nuevo, que expresa la inquietud de la búsqueda y el inicio del viaje. Nada podría reflejar mejor este impulso que la constelación luminosa, acorde con el carácter de viaje hacia el centro, de aventura interior.<sup>362</sup> Aire, luz y mañana señalan el tiempo específico de inicio del viaje.<sup>363</sup> El aire es también un aire perfumado, y por ello, invita a dejarse acoger, a sumirse gozosos en el tiempo de espera. La mirada infantil o casi adolescente, nueva ante “aquella maravilla” ve en primer lugar una casa. Desde el punto de vista simbólico, no podemos omitir este detalle, puesto que la casa es símbolo fundamental en *Maestro Huidobro*. Además, la antropología imaginaria nos dice que es lo esperable de una mirada limpia de adherencias que la oscurezcan: para los muchachos, hay casa antes que estación, edificio o cualquier otro lugar construido. Otro detalle: tanto el pueblo como la estación-casa llevan el adjetivo grande, que si bien refleja la perspectiva infantil, contrasta con las dimensiones de lo pequeño que adquieren esos mismos lugares en el trasmundo. Veamos qué nos revela “aquella casa tan grande” de la estación, antes de entrar con los viajeros en la fonda:

“...tenía como un toldo delante, y las puertas eran cristaleras y de arco, y estaban pintadas de verde como las ventanas, que tenían además muchos tiestos en el alféizar, llenos de geranios y claveles. Luego había unos bancos de hierro, muy bonitos, pintados de color *blanco*, y una campana pequeña, y las taquillas eran también como ventanas o gateras por donde sólo cabía una mano, y estaba en fin *el*

---

<sup>362</sup> El símbolo del viaje, en su génesis, remite al impulso imaginario de conquista y éste a la dominante postural; por ello, es lógica la presencia de lo luminoso: “...el primer gesto, la dominante postural, exige materias luminosas, visuales y técnicas de separación, de purificación...” (Ibíd., p. 46).

<sup>363</sup> En el imaginario bíblico, el valor simbólico de la mañana, estrechamente ligado al sol naciente, recuerda el tiempo primigenio del paraíso, en el que todo era bueno, la mañana de la Creación. Dado que el paraíso estaba hacia el oriente, por donde sale el sol, el amanecer indica el buen comienzo. Cfr. LURKER, M., op. cit., p. 142.

*jardincillo con una fuente pequeña. Luego había también el almacén de carga y descarga de los trenes, pero sobre todo estaba la fonda...*” (MH:36-37).

Las puertas de arco y los geranios en el alféizar de la ventana reflejan un cierto gusto islámico.<sup>364</sup> Dos imágenes del paraíso salen de nuevo al paso: jardincillo y fuente. El almacén de carga y descarga indica la importancia del equipaje, de las mercancías que se transportan de un lugar a otro, y sobre todo, trae ecos del visitante-mensajero y su cargamento, del hidalgo Huidobro y los tesoros traídos de las Indias, de los tesoros del señor Benedicto el trajinero.<sup>365</sup>

La fonda es también estancia del viaje al paraíso en el mundo:

“...pero sobre todo estaba la fonda con *espejos* muy grandes en las paredes y en dos loceros, que estaban uno frente al otro, y *las mesas y las sillas eran blancas, pero aquéllas tenían un tablero negro, de mármol, aunque se llamara tablero*; y, sobre el mostrador de *azulejos negros* era donde estaban la cafetera y la vajilla, y luego allí, en una silla de paja, había *un gato blanco* de Angora, y dijo la señora de la fonda que no hicieran mucho ruido para que no se despertase, porque los gatos de Angora, aunque parecen de algodón muy repompolludo y como si no se les moviera la ropa, tenían muy mal despertar, se despertaban de muy mal talante” (MH:37).

El contraste de los colores blanco-negro domina la imagen, es un símbolo de inversión por el que se explican los eternos cambios que hacen posible la continuidad del mundo. El blanco-negro de la fonda compone un dualismo dinámico.<sup>366</sup> De ahí la

---

<sup>364</sup> Así es como aparece en otros relatos de Jiménez Lozano. Por ejemplo, en el capítulo “El señor Ahmed”, de *El mudejarillo*: “En la pared que daba a la casa y tenía allí una puerta verde con un arco señalado sólo con la paleta con una línea encima de la puerta, había una parra con hojas muy grandes, casi como las de la higuera, aunque de un verde más claro y jugoso, y debajo de ella era donde ponía su vecino el señor Ahmed tres tiestos que tenía: uno de geranios rojos, otro de albahaca, y otro de pensamientos”. (Op. cit., p. 35).

<sup>365</sup> Hay una coherencia en la composición simbólica de la novela que se manifiesta en la repetición de elementos aparentemente insignificantes. El almacén de carga y descarga parecería algo de poca importancia en el conjunto de la estación, pero la repetición, el hecho de que los cargamentos y mercancías que ya han aparecido y seguirán apareciendo en la novela sean verdaderos tesoros para la imaginación, nos alerta. El valor de cada elemento, por mínimo que sea, se revela atendiendo a las reminiscencias simbólicas que contiene, a las relaciones con los demás.

<sup>366</sup> “Por el carácter dinámico de todas las contradicciones (lo blanco tiende hacia lo negro, la noche quiere transformarse en día, el malo aspira a la bondad, la vida va hacia a la muerte), el mundo fenoménico está constituido por un sistema de perpetuas inversiones, figurado por el reloj de arena que gira sobre sí mismo para poder mantener su movimiento interior gracias al paso de la arena por el

sensación de armonía en la descripción de la estancia, reforzada por la simetría que forman los dos loceros, “que estaban uno frente al otro”. Hay también una materia unida al color que contribuye a ese dualismo dinámico: el algodón-blanco sugiere suavidad, el mármol-negro, frialdad. Y un dualismo entre el ser y el parecer: el mármol negro, por más que estuviera en una mesa blanca, y por más que se llamara tablero -y por tanto pudiera confundirse con la madera, cuyo simbolismo nos llevaría a la constelación arquetípica del árbol, tan distinta- sigue siendo mármol; el gato, por más que parezca amoroso, se despierta de mal talante.

La placidez acogedora de la estancia se revela mediante lo sensorial gustativo y auditivo, propio del esquema digestivo-alimentario que genera los símbolos de intimidad:

“De manera que los chicos se comieron los churros con el café con leche, y estaban casi en silencio. Se oía perfectamente el ruidillo de la cafetera, que despedía un olor muy bueno; tanto, que don Austreberto se puso a liar un cigarrillo y lo encendió, lo que extrañó mucho a los chicos porque el siempre había dicho:

—¡Caballeritos! ¡No se fuma!” (MH:37).

En ese clima placentero y cálido, resguardados del frescor de la prima mañana, no es extraño que don Austreberto encendiese un cigarrillo; como no lo es, en el imaginario de la novela, el paso directo de la intimidad al progreso, que surge aquí de la acción de encender.

Una nueva imagen que es al tiempo vehículo y estancia: el tren.<sup>367</sup> El arquetipo que sostiene la imagen del tren es el del continente, aunque lleve implícito el movimiento.<sup>368</sup> El tren es a la vez continente-morada-estancia y vehículo. Además,

---

agujerito central o «foco» de la inversión. Géminis, como símbolo esencial de lo contrario es, en su aspecto dinámico, pues, un símbolo de la inversión”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 221).

<sup>367</sup> “El tren ha tomado en los dibujos y los sueños infantiles, así como en la vida y en los sueños de los adultos, una importancia tan característica de una civilización como lo era la del caballo y la diligencia en los siglos pasados. Ha irrumpido en lo imaginario y tomado un lugar considerable en el mundo de los símbolos”. (CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 1013).

<sup>368</sup> “En la noción de continente, según observa el tecnólogo, vienen a confundirse tres actividades: transporte, travesía y colección. Hacemos aquí hincapié en esta última actividad, simple modalidad de la intimidad que consiste en agrupar cerrando. [...] el navío es un hábitat antes de ser un medio de transporte”. (DURAND, G., op. cit., p. 238).

la imagen está impregnada de la sugerencia imaginaria del fuego, por lo que, una vez más, la intimidad se abre a la esperanza en *Maestro Huidobro*:

“Se pusieron en el andén y, a poco, entró allí aquel *monstruo de hierro* haciendo retremblar el suelo, y *echando humo por la chimenea*.

—¡Hala! —exclamaron los chicos.

*Las ruedas de la locomotora eran muy rojas*, y les gustaron mucho, y también los *fogoneros*, y luego tantas ventanas con la gente mirando por ellas” (MH:37).

El simbolismo teriomorfo al que podía remitir la metáfora monstruo de hierro queda neutralizado por la mención directa del arquetipo del fuego y el de la rueda. El tren es aquí un símbolo sintético del régimen nocturno de la imagen que aúna la intimidad, el ciclo y el progreso. La urdimbre simbólica es coherente: la locomotora es al mismo tiempo estancia-continente-morada y vehículo-transporte-movimiento, un símbolo nítido de intimidad que, apoyado en el símbolo cíclico de la rueda, asume la esperanza que procede del fuego. El análisis filológico-etimológico viene a confirmar este semantismo. La palabra locomotora, por su composición léxica (*loco*), refuerza el arquetipo de continente; la palabra fogoneros procede de la misma raíz que la palabra fuego. El hecho de que el *focus* latino significara ‘hogar’ indica el papel central del fuego en la casa; en el contexto que estamos analizando, determina el simbolismo de morada del tren (como la casa de Maestro Huidobro, el tren tiene su chimenea).

La descripción del vagón donde se acomodaron los viajeros, refuerza su carácter de estancia. Se encuentran en un salón precioso, con sus sofás, espejos, etc. Están en primera clase, aunque su billete era de tercera y el revisor les obligará a bajarse del tren enseguida. Su estancia de viaje en el mundo está en correlación con el palacio lujoso y lleno de riquezas que iban a visitar en La Granja.

La subconstelación del mensajero en el mundo supone tan sólo un atisbo de lo que en el trasmundo serán imágenes simbólicas, y sólo en comparación con aquel adquiere sentido. Se presenta mediante la mención del Correo:



“...bajaron *un saco muy grande* que echaron en un carro de mano, aclaró don Austreberto:

—Es *la correspondencia*. ¿Y por dónde os he dicho, niños, que llega la correspondencia a manos de los ciudadanos?

—Por barco, avión, ferrocarril, automóvil, vehículo de tracción animal, semoviente, y *cartero* —contestaron los muchachos.

—Pues ahí tenéis el ejemplo —concluyó don Austreberto” (MH:38).

La atención de los viajeros se detiene en la correspondencia. En el trasmundo, ésta se concretará en una única carta con significado simbólico y el cartero será un mensajero.

Pero el viaje en tren no dura mucho. Enseguida tendrán que abandonarlo los excursionistas, tras la regañina del revisor, quien les obliga a bajarse en una estación-apeadero. Estamos en el mundo, y el revisor no admite un equívoco: les hace pagar las consecuencias de su error y bajarse del tren. Comienza así la segunda parte del capítulo, el viaje al paraíso en el trasmundo o viaje al Parque Municipal de Isola.

El simbolismo de intimidad y las estructuras del régimen nocturno se revelan en la primera estancia de espera en el trasmundo: la estación-apeadero. La denominación del lugar, el compuesto léxico estación-apeadero, hace hincapié en el significado de ‘lugar para bajarse’. Y este bajarse es, en principio, una caída, para los viajeros, que habían subido al tren convencidos de que éste les llevaría a su destino. Desde el punto de vista simbólico, la ascensión inicial (elevación, vuelo, impulso de conquista) se ha convertido en caída. No es extraño que don Austreberto estuviese desolado y desconcertado. Pero pronto serán acogidos por la estancia y por sus moradores-mensajeros.

En la estación todo es pequeño, diminuto. Las comparaciones ponen de manifiesto la tendencia a la miniaturización propia del simbolismo de inversión. El juego de equivalencias y contrastes entre el mundo y el trasmundo se muestra en la comparación con la estación del pueblo grande:

“Porque aquella estación era tan pequeña, que casi no cabían todos los chicos en la marquesina, que era *como la de un kiosko casi*; y la casa que se veía por encima de ella era *como una casa de muñecas*, aunque a la puerta de la estación también había un banco pintado de verde, y una campana, y el Jefe de Estación *también* tenía una gorra de plato, y una banderita roja en las manos, y el tren no salió hasta que él tocó el silbato...” (MH:39).

El vehículo del viaje es la barca, mención directa de la morada sobre el agua:

“...lo primero que tenían que hacer era montar en una barca para llegar a ella. [...] a seguido, enfilaron por el camino de árboles, llegaron al atracadero, y se embarcaron en unos vaporcillos de vela muy bonitos, con la quilla pintada de azul y de amarillo, y también un ojo grande a cada lado de aquella en la parte de la proa” (MH:41).

¿Qué aporta la imagen de los vaporcillos de vela a la de la barca, de por sí transparente como vehículo-morada-estancia? La palabra vapor, ‘gas que procede de la ebullición del agua’, evoca el fuego; al menos, hay en la imagen una reminiscencia de aquel. El diminutivo vaporcillos se añade como refuerzo de la inversión al significado propio de barca, que es de suyo una embarcación pequeña. Inversión que anula el posible temor que acompaña todo viaje sobre el agua y refuerza por tanto su carácter de morada, de refugio. La quilla pintada de azul y de amarillo añade el matiz coloreado propio de la intimidad. La expresión “un ojo grande a cada lado a cada lado de aquella de la parte de la proa” también subraya el valor de continente-contenido de la barca mediante mención indirecta del arquetipo del pez.<sup>369</sup>

La subconstelación del mensajero se despliega en toda su riqueza en este momento del relato: dos mensajeros, una carta, los colores blanco y azul. Las dos imágenes fundamentales son los personajes del Jefe de Estación y su hija María Celeste. Él tiene además el oficio de cartero. En el mismo tren en el que habían llegado los

---

<sup>369</sup> “El pez es el símbolo del continente redoblado, del continente contenido. [...] el símbolo general de los demás continentes, ¿no ha sido el primer tragado por el agua que le rodea? [...] Por eso la deglución se diferencia del masticamiento negativo. El simbolismo del pez parece hacer hincapié en el carácter involutivo e intimista de la deglución, mientras que la serpiente se presta más al simbolismo del ciclo. El pez es casi siempre significativo de una rehabilitación de los instintos primordiales”. (DURAND, G., op. cit., p. 205).

chicos y el maestro llegó “una saca de correspondencia con una carta sola”. Antes de irse a entregar la carta a su destinatario, el Jefe de Estación les dice a los viajeros: “Ustedes tranquilos, que ya no pasan más trenes”. Una expresión desconcertante o no, según se mire desde la óptica del mundo o la del trasmundo. ¿Por qué habrían de tranquilizarse? ¿Es que sabía el Jefe de Estación que al lugar adonde ellos querían ir no se podía viajar en tren? ¿Es que les estaba esperando? Están ya en el trasmundo y el emisor es un mensajero del paraíso; su mensaje puede resultar desconcertante o inesperado aunque sea cierto, como lo fue el anuncio del nacimiento de Idro que hiciera el primer visitante-mensajero de la novela. De hecho, sus semejanzas confirman que ambos pertenecen a la misma constelación: ambos aparecen dos veces y es en la segunda aparición cuando se manifiesta plenamente su condición de mensajeros, llevan encargos, anuncian lo inesperado, y sus oficios guardan estrecha relación con el viaje. El Jefe de Estación es cartero, pero luego se convierte en guía turístico, tiene entonces nombre propio, y anuncia el viaje al Parque Municipal de Isola:

“Pero en estas llegó el Jefe de Estación, afirmando que don Alonso se había puesto muy contento, y don Austreberto y los muchachos se percataron de que había cambiado su gorra y en la que llevaba puesta ahora se leía: «Guía turístico».

—Me llamo el señor Virgilio —dijo.

Y luego les aseguró que iban a hacer la excursión más fantástica de su vida en el Parque Municipal de Isola, que estaba entre dos ríos...” (MH:40).

La niña es también mensajera: va vestida de blanco con un delantalillo azul. “María Celeste, explícales a estos viajeros”, le dijo su padre antes de irse a llevar la carta, como si ambos compartiesen mensaje, supiesen de antemano qué era lo que había que explicarles. Su nombre, María Celeste, constela con el simbolismo de luz-vida y de pureza que revela su atuendo.<sup>370</sup> Es además una contadora de historias excelente,

---

<sup>370</sup> Desde el punto de vista simbólico el cielo es el lugar de la altura y de la luz, el espacio aéreo del vuelo. Pero en la tradición cristiana no se corresponde exactamente con el estado de espiritualización desencarnada y trascendente del simbolismo diurno. “Para el cristiano el cielo es el estado en que se encuentran, en la intimidad divina, los bienaventurados que alcanzan la plena posesión del «reino de los cielos» que es el «reino de Dios»: como lo muestra el Apocalipsis, delante del «trono de Dios y del Cordero» por el culto eterno”. (GERARD, A. M., op. cit. p. 243).

y sabe que una historia hermosa puede aliviar y consolar el corazón de quien está triste. Por eso se pone a contarles a los viajeros recién llegados la historia de don Alonso, el caballero enamorado. Por eso, y porque la historia en sí misma es mensaje de paraíso. En dicha historia se revela la carta como otra de las imágenes simbólicas de la constelación. Se trata de una carta sola, una carta de amor imprescindible para su destinatario. Estaba enfermo, pero la carta le hacía recobrar las fuerzas para salir a “enderezar el mundo entero que se le pudiese por delante”.<sup>371</sup> Sin su carta, el caballero moriría. La carta es un símbolo del amor y de la vida, de la justicia también. La historia intercalada de don Alonso, tan cervantina, pone en evidencia la misma estructura compositiva mundo-trasmundo del capítulo al que pertenece: también el personaje de la historia vive en dos mundos distintos según reciba o no la carta: el mundo de la enfermedad y acecho de la muerte, o el mundo de la justicia, el amor y la alegría:

“...así que la leía, recuperaba sus fuerzas y salía a enderezar el mundo entero que se le pudiese por delante, y a mantener la más alegre charla que se pudiera mantener en estas tierras a la sombra de los árboles del parque” (MH:40).

Los viajeros llegan al Parque Municipal de Isola de la mano del señor Virgilio, su mensajero-guía. El señor Virgilio comenta dónde está y cómo es el Parque antes de emprender el viaje. Por ello, el paraíso se describe durante el viaje y desde el punto de vista del mensajero; entonces surgen los primeros símbolos de la subconstelación del paraíso-Parque Municipal de Isola o paraíso en el trasmundo.

Lo primero que llama la atención es el nombre: Parque Municipal de Isola. La palabra Isola contiene el lexema isla, y ésta constituye una imagen del paraíso en la novela. La isla es una imagen arquetípica fundamental del centro paradisíaco. La vocal -o- está en el centro, entre las dos sílabas que formarían la palabra isla y además tiene figura circular. La vocal refuerza el carácter de centro paradisíaco, que es circularidad por excelencia.<sup>372</sup> El Parque Municipal de Isola reúne todas las

---

<sup>371</sup> Una más de las intertextualidades de *Maestro Huidobro* con la obra de Cervantes.

<sup>372</sup> En las dos citas que siguen se pone de manifiesto cómo las letras pueden tener valor de sugerencia imaginaria por su figura, y cómo las vocales se comparan precisamente a círculos. “En todas las

características que la antropología imaginaria otorga al centro paradisiaco: es refugio, receptáculo geográfico cerrado y centro.<sup>373</sup> Además, la isla es un símbolo del centro espiritual, y más exactamente, del centro espiritual primordial; a ella sólo le llega al término de una navegación o de un vuelo.<sup>374</sup> Cabe destacar que la isla es imagen del paraíso tres veces repetida en el capítulo que nos ocupa: en el nombre Isola, en la figuración previa del paraíso que hace el guía, y en el momento del desembarco.

Por otra parte, Jiménez Lozano, en sus ensayos sobre el tema, ha recordado que la isla forma parte del imaginario del paraíso entre los occidentales:

“En pleno reinado de Luis XIV –el constructor de Versalles, una especie de Edén, pero quizás demasiado geométrico– se ordenó a la Academia Francesa emprender la más fascinante empresa que jamás se haya encomendado a nadie: hacer una investigación destinada a averiguar, de una vez por todas, la situación geográfica exacta de “ese lugar de delicias, lleno de árboles magníficos y de perfumes exquisitos”. [...] lo que sumió en un mar de perplejidades ante lo diverso y encontrado de las opiniones sobre el asunto. De manera que, al fin, se decidió por el camino más corto, y también más académico y menos arriesgado, que fue volver a leer la Biblia e interpretarla del modo más literal, que era entonces el vigente; y así concluyó que el Paraíso había estado sin duda “sobre el canal que forman el Tigris y el Éufrates unidos, entre el lugar de su unión y el de la separación que hacen de sus

---

tradiciones las letras poseen un sentido simbólico, que a veces se desdobra en dos, según su figura y según su sonido. Probablemente, esta creencia deriva, aparte del sistema de las correspondencias cósmicas por el cual cada componente de cualquier serie ha de corresponder a otros componentes de otras series, de los primitivos pictogramas e ideogramas”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 279). “Según G. Scholen (estudioso de la cábala judía) las vocales representan lo psíquico por oposición a lo hýlico figurado en las consonantes. Las vocales pueden compararse a puntos, y por tanto a círculos, mientras que las consonantes tienen formas cuadradas”. (CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 640). En el ámbito de la Poética del Imaginario, Antonio García Berrio se refiere a las aliteraciones como indicios lingüísticos “que propician legítimamente la lectura fantástica”. Cfr. *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 434.

<sup>373</sup> “La importancia microcósmica que se otorga a la casa indica ya la primacía dada en la constelación de la intimidad a las imágenes del espacio bienaventurado, del centro paradisiaco. [...] De los tres elementos del lugar santo (agua, árbol y piedra alzada) sólo los dos últimos se prestan a individuación, y Pryzluski trata de mostrar cómo la estatura sagrada deriva de la estela de piedra o del poste de madera. Sólo tomaremos en consideración aquí la infraestructura edénica y rankiana del lugar santo, que es ante todo refugio, receptáculo geográfico. Es un centro que muy bien puede situarse en una montaña, pero que, en su esencia, implica siempre un antro, una bóveda, una caverna”. (DURAND, G., op. cit., p. 235)

<sup>374</sup> “Con todos los símbolos del centro místico se intenta dar al hombre el sentido de «estado paradisiaco» primordial y enseñarle a identificarse con el principio supremo”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 131).

aguas antes de desembocar en el Golfo Pérsico”. Esto es, en una isla. Y la imagen mental de los occidentales ha girado, entre otras pero de manera muy privilegiada, sobre esta idea de isla, durante siglos, cuando ha soñado con el Paraíso”.<sup>375</sup>

El señor Virgilio les dice a los viajeros que el Parque Municipal de Isola estaba entre dos ríos, el Tigris y el Éufrates, así que el maestro y los niños recordaron inmediatamente el Paraíso Terrenal. El río simboliza la fecundidad, la fertilidad de la tierra, que es inimaginable sin agua. Es la imagen del agua en el paraíso-Parque Municipal de Isola, que constela con el regatillo o manantial del paraíso primigenio de Alopeka.<sup>376</sup> El Éufrates, el Tigris, y el Paraíso Terrenal remiten a la fuente bíblica.<sup>377</sup> Parece que, de los cuatro ríos del paraíso, sólo se pueden determinar geográficamente con certeza el Tigris y el Éufrates, y que su localización da al paraíso una posición central. La palabra paraíso es transcripción de la palabra jardín que hacen los traductores griegos de la Escritura, *paradeisus*: ‘parque, de rica vegetación, generalmente con árboles y animales’.<sup>378</sup> Universalmente el paraíso es morada de inmortalidad, centro inmutable, corazón del mundo. En el texto de la novela, “Paraíso Terrenal” es la respuesta de los niños a su maestro cuándo éste les pregunta por donde pasaban el Éufrates y el Tigris. Pero el guía-mensajero “hizo como que no lo había oído”, pues él forma parte del trasmundo que no debe ser nombrado sino habitado. Él sigue comentando a los viajeros cómo es el lugar maravilloso al que se dirigen:

---

<sup>375</sup> “Los iconos del paraíso”, en *Los ojos del icono*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>376</sup> Tanto el agua como el río son símbolos ambivalentes, también pueden significar el tiempo que corre inexorablemente, el transcurso irreversible. El agua hostil es un rostro nictomorfo del tiempo. El valor de fecundidad y vida que presenta el agua -y el río- en el texto está atestiguado en las culturas más variadas: “La mayoría de los pueblos orientales consideraban el agua corriente como una sustancia cargada de poder, que no sólo puede limpiar la suciedad externa, sino también purificar de los pecados. En la mitología, los ríos sagrados están vinculados a la morada de los dioses. El dios siriougarítico El tiene su morada «en los manantiales de los dos ríos, en medio de las corrientes de las profundidades»...” (LURKER, M., op. cit., p. 193).

<sup>377</sup> “El Señor Dios plantó un parque en Edén, hacia oriente, y colocó en él al hombre que había modelado. El Señor hizo brotar del suelo toda clase de árboles hermosos de ver y buenos de comer; además, el árbol de la vida en mitad del parque y el árbol de conocer el bien y el mal. En Edén nació un río que regaba el parque y después se dividía en cuatro brazos: el primero se llama Pisón y rodea todo el territorio de Javilá, donde se da el oro; el oro del país es de calidad, y también se dan allí ámbar y ónice. El segundo río se llama Guijón, y rodea todo el país de Cus. El tercero se llama *Tigris*, y corre al este de Asiria. El cuarto es el *Éufrates*...” (Gn 2, 8-14).

<sup>378</sup> Cfr. LURKER, M., op. cit., p. 193.

“...esos ríos estaban llenos de caimanes, cocodrilos, ballenas, delfines, cachalotes, y *peces de todas clases*, y luego, cuando se desembarcaba en la *isla*, verían leones, tigres, jirafas y leopardos, bisontes y elefantes, monos, avestruces, y *toda otra clase de animales*, y *aves* que hablaban en muchos idiomas incluso, como las cacatúas y los loros” (MH:41).

Toda clase de animales terrestres, aves y peces en armoniosa y pacífica convivencia pueblan el paraíso desde antiguo.<sup>379</sup> De lo demás, nada les había comentado el guía, tenían que verlo con sus propios ojos:

“Y, cuando llegaron a la *isla*, además de los animales y los pájaros, que andaban tan tranquilos por allí, *lo primero que vieron, incluso por encima de los árboles, aunque eran altísimos, fue un palacio mucho más alto, y de cristal, con una torre en la que estaban tocando las campanas*” (MH:41).

Las nuevas imágenes, árboles altísimos, palacio de cristal y torre, revelan que la isla es lugar santo, es decir, morada en lo alto provista de agua, árbol y palacio alzado. El árbol es un símbolo sintético de esperanza, tal como se nos ha revelado ya en anteriores imágenes. Umbría y frescor, compañía y consuelo para el hombre que bajo sus ramas se cobija. No hay figuración del paraíso sin árboles. En todas las geografías y culturas, el árbol es un símbolo paradisiaco. “Es un oasis y un refrigerio, pero también una escala hacia lo Alto”, afirma Jiménez Lozano del gran árbol de piedra que es San Baudelio de Berlanga, una palmera del paraíso:

“¿Y qué hace aquí una palmera, a orillas del Escalote, en este clima riguroso? Es pura teología, un símbolo paradisiaco: la sombra y la frescura tras el arduo caminar que es la vida; el canto tranquilo de celestes pájaros que anidan en ella, la dulzura de los dátiles y el ruido que hace el ventalle al entrechocar sus hojas suavemente después de tanto estruendo que es la historia y de tanto amargor que da el ser hombre. Es un oasis y un refrigerio, pero también escala hacia lo Alto. Es el árbol sagrado de los antiguos mesopotámicos y está específicamente bendecido en el

---

<sup>379</sup> A ellos se ha referido también Jiménez Lozano en el citado ensayo “Los iconos del paraíso”: “del león a la liebre o el elefante con su trompa, y el perro, que entendió al hombre tan pronto, y el misterioso felino que es el gato; o los loros, con sus ojos como interrogaciones circulares y sus uniformes militares, el ave del paraíso misma, deslumbrante”. (*Los ojos del icono*, op. cit., p. 41).

Corán, pero la Biblia misma hace de ella la figura del justo: «El justo florecerá como palmera»<sup>380</sup>.

Los chopos que vieron los primeros pobladores de Alopeka y el manzano de las manzanas de oro, el árbol-calendario del hidalgo indiano y el árbol genealógico, todo árbol es en *Maestro Huidobro* símbolo del paraíso o su reminiscencia. Por ello, aquí, en el Parque Municipal de Isola, verdadero paraíso en el trasmundo, sólo destaca su simbolismo ascensional manifestado en el superlativo altísimos. Pero los árboles no son lo más alto, ni lo más hermoso, ni lo primero que vieron nuestros excursionistas; fue un palacio de cristal.<sup>381</sup> Es la estancia paradisíaca por excelencia, el lugar de alojamiento. (“Es el hotel –les indicó el guía, el señor Virgilio”).

El palacio es centro interior y símbolo ascensional-luminoso de vida: es “mucho más alto”, es de cristal y tiene torre. Es un símbolo luminoso del régimen diurno que aúna la transparencia, la pureza de la luz y de la altura, la limpidez del aire. El esquema de la elevación es equivalente al que posee la montaña sagrada, el betilo, la aguja del campanario, el *ziquurat*, que significan vigilancia y espera de la unión divina. Como el árbol, es un símbolo místico-ascensional: presencia de lo Alto. El espejo simboliza en la novela la espera del amor, la esperanza del encuentro con el amado. En el paraíso ya no hay espejo, hay cristal.<sup>382</sup> Además, el palacio tiene una torre, símbolo ascensional que comparte con el arquetipo del árbol su verticalidad humanizante, su simbolismo mesiánico. Su presencia refuerza los valores ascensionales, así como la interioridad y el ahondamiento:

---

<sup>380</sup> *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 16. A continuación del texto citado, se detiene el escritor en las palmeras de los Beatos, cuyo simbolismo místico-ascensional compara con el de San Baudelio.

<sup>381</sup> “En el simbolismo cabalístico, el palacio santo, o «palacio interior», se encuentra en medio de las seis direcciones del espacio, que forman con él septenario. Es, por consiguiente, un símbolo del centro recóndito, del «motor inmóvil». También se le llama «palacio de plata», el «hilo de plata» es el ligamento oculto que une al hombre con su origen y su finalidad. La idea de centro refunde el corazón y la mente, por esto el palacio del anciano rey de las leyendas y cuentos folklóricos tiene cámaras secretas (inconsciente) que guardan tesoros (verdades espirituales). En especial, según Loeffler, los palacios de cristal o de espejos, como también los palacios que brotan por ensalmo son símbolos de la memoria ancestral de la humanidad, del saber primitivo de la edad de oro”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 358).

<sup>382</sup> “...como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. [...] El «estado de transparencia» se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios: la materia «existe», pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 156).



“...queremos indicar una analogía: torre, hombre. Así como el árbol se acerca a la figura humana más que los animales, que avanzan con el cuerpo horizontal, así la torre es la única forma de construcción que toma la vertical como definición. [...] Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos”.<sup>383</sup>

Y en la torre estaban tocando las campanas: reminiscencia de la música, el más sublimado de los símbolos mesiánicos o de esperanza.<sup>384</sup> Constela con el árbol, la torre y el palacio, pero la música no es sólo espera o vigilancia de la unión, sino fruto de la unión misma porque es el arquetipo del hijo el que la sostiene.

Entonces, ¿no podría remitirnos el paraíso en el trasmundo a la unión amorosa? ¿No evoca el palacio de cristal aquel “castillo de diamante o muy claro cristal” teresiano, o morada “adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma”?<sup>385</sup> El castillo de cristal teresiano y nuestro palacio de cristal paradisíaco comparten el ser centro interior, vida y luz, presencia de lo Alto. Es el icono apocalíptico el que Jiménez Lozano evoca cuando habla del “castillo del paraíso” en su *Guía espiritual de Castilla*:

“...en él (Apocalipsis) [...] figura el más elevado de todos los castillos en el aire: *el puro castillo de la luz del paraíso*. [...] Y el *castillo en el aire* está allí, en San Baudelio de Berlanga, sobre la deliciosa palmera: allí arriba, vacío, puro cristal”.<sup>386</sup>

De lo que no hay duda es de que la experiencia paradisíaca de nuestros viajeros tiene en común con la experiencia mística el ser vivencia de un tiempo no mensurable, del no-tiempo y el lugar *otro*. Es lo que revelan expresiones como: “Y, ¡quién sabe cuántos días y cuántas noches estarían allí viendo todo!, aunque a don Austreberto y

---

<sup>383</sup> Ibídem, p. 450.

<sup>384</sup> El toque de campanas es símbolo de esperanza también en otros textos de Jiménez Lozano; cuando ésta falta, las campanas están mudas: “Cigüeña que piensa desde antiguo, / en una sola pata, / ya no se atreve a confiarse. / Las campanas están mudas, / y el mundo ¡es tan movedizo y oscilante!”. (*La estación que gusta al cuco*, Valencia, Pre-textos, 2010, p. 99).

<sup>385</sup> “...un castillo de diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice Él tiene sus deleites. [...] En el centro y mitad de todas éstas (moradas) tiene la más principal que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma” (SANTA TERESA DE JESÚS, “Moradas primeras”, en *Obras completas*, op. cit., p. 791).

<sup>386</sup> Op. cit., p.p. 39-40.

los muchachos sólo les habían parecido unas horas”; “Por lo que cuentan, me parece a mí que éstos no han viajado hasta La Granja. ¡Qué sé yo donde habrán ido!”.

### **3.5.2.2 ‘Idro por el mundo’: el paraíso o la búsqueda del amor**

Nada se cuenta de la vida del protagonista en el capítulo anterior a “Idro por el mundo”, tan solo la última frase se refiere a él: “E Idro no estaba. Estaba lejos”. Al comenzar el capítulo que nos ocupa, sabemos que Idro estaba “por el mundo”. En París, había conocido a una dama de la que se había enamorado. Habían pasado juntos el verano pero, un día, ella le confesó que regresaba Rusia, su país de origen, porque tenía allí su amor. Él la siguió, y la encontró ya profesa en un monasterio de monjas. Pasó una temporada enfermo en el monasterio, donde vivió después muchos años. Un argumento sencillo que, como ocurre en “La excursión a la granja”, encierra todo un mundo simbólico, en perfecta coherencia estructural con el imaginario del paraíso que allí se ha levantado, pero también con la novedad y ampliación del mismo que suponen, entre otros, dos símbolos específicos del paraíso en tierra rusa: el monasterio y la dama. La coherencia estructural se observa, por ejemplo, en el hecho de que el monasterio se revele como símbolo por sus estancias, llenas de intimidad abierta a la esperanza; o en la presencia de un guía-mensajero y de una carta que habla de amor, en cierto modo coincidente con la que recibiera el caballero enamorado. Hay también palabras que se repiten y que rápidamente reconocemos como imágenes de la subconstelación del paraíso, o del viaje en sí: jardín, huerta, locomotora, torre, etc.; su valor de sugerencia imaginaria y su pertenencia a la gran constelación del paraíso no ofrecen duda. A ellas se dedica la primera parte de este apartado; la subconstelación del mensajero será la segunda en el orden de exposición; finalmente, el discurso se centrará en el monasterio y la dama, los dos símbolos mayores del paraíso en tierra rusa.

Mientras Idro andaba por el mundo, las señoritas contemplaban los antiguos atlas e imaginaban los viajes de aquel por distintos y hermosos lugares: Roma, Constantinopla, París, Lisboa, Venecia, Praga, Budapest, el Ganges. En la biblioteca

de las coronelas había “mapas de todo el mundo” con los que éstas le explicaron a Idro, cuando era un niño, estrategias militares, viajes, culturas lejanas, etc. Durante su estancia colegial, el muchacho echa de menos los “atlas grandes” y los “libros fascinantes” de la biblioteca de las señoritas. Cuando se aburría en las clases, dibujaba atlas con sus islas y sus monasterios en tierra rusa, que antes o después se revelan como imágenes del viaje al paraíso:

“hacía *sus propios atlas hasta la Transilvania*, por ejemplo, y allí pintó el castillo del conde Drácula, y luego las *islas*, y los *monasterios* del camino, conforme se iba internando en tierra rusa” (MH:65).

Al volver retrospectivamente la mirada sobre aquella etapa de formación de la personalidad de Idro, se halla también otra imagen simbólica del viaje al paraíso, la alfombra:

“La biblioteca del colegio era, desde luego, una habitación con libros, pero allí no se podía entrar para nada, ni tenía *una alfombra bien mullida* para tumbarse a leer, ni tampoco había *atlas grandes*, ni libros fascinantes de mirar o leer” (MH:65).

La alfombra “resume en sí la simbólica de la morada, con su carácter sagrado y con todos los deseos de felicidad paradisiaca que ella implica”.<sup>387</sup> En el mundo simbólico de los cuentos de hadas la alfombra evoca el viaje soñado o deseado; en el contexto de la novela, el viaje al paraíso.

Los itinerarios fantásticos que imaginaban Clemencia y Constancia son los primeros viajes a los que asistimos en “Idro por el mundo”. Rusia era uno de esos lugares a los que Maestro Huidobro había viajado desde niño con su imaginación, y donde sí era seguro que había estado. Al comienzo del análisis de esta constelación, ante el símbolo del paraíso primigenio manifestado en la imagen de los chopos y el regatillo, nos preguntábamos el por qué de la estepa. Ahora, respondida aquella cuestión,

---

<sup>387</sup> CHEVALIER, J y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 74-75. “La alfombra expresa a menudo la noción de jardín, inseparablemente unida a la idea de paraíso. Hay en ella flores, árboles, animales y pájaros, reales o míticos. [...] es el jardín en sí y sus características formales y universales lo que las alfombras expresan; no un jardín individual, sino el gozo permanente ofrecido por los jardines. Es así como el alfombrero de la época islámica dice en un poema: Aquí, en el jardín fresco, florece una primavera siempre maravillosa, que no atacan ni los vientos de otoño ni las tormentas de invierno”.

surgen otras: ¿por qué era *rusa* aquella estepa?, ¿por qué el paraíso de “Idro por el mundo” es un paraíso en tierra rusa?

“...a Idro le parecía muchos días que siempre había estado en Rusia, y cuando veía aquellas grandes extensiones de nieve, no sabía si estaba en Alopeka o en Rusia” (MH:85).

De nuevo se observa la ubicuidad como característica de la espacialidad imaginaria del paraíso. Alopeka es el lugar del paraíso primigenio; La Granja, del paraíso imaginado; el Parque Municipal de Isola es el verdadero e indecible paraíso en el trasmundo; Rusia, el lugar del paraíso como búsqueda del amor.

Como decíamos arriba, la constelación del paraíso se amplía en cada uno de los viajes, al tiempo que se adensan, mediante la repetición, las sugerencias imaginarias de los símbolos anteriores. Todo detalle es importante a este respecto, pues revela, como también quedó dicho, la coherencia simbólica de la constelación. El hecho de que uno de los oficios de Maestro Huidobro en Rusia sea fabricar locomotoras, por ejemplo, resulta significativo porque la locomotora es ya imagen simbólica del paraíso. Fabricar locomotoras resulta ser un oficio simbólico: construir moradas de intimidad donde aliente la esperanza, vehículos para el viaje al paraíso. Otro detalle: la primera persona que se nombra en “Idro por el mundo”, después del protagonista, es su madre, doña María del Mar, cuyo nombre lleva implícito el simbolismo del viaje: el mar, primer gran continente, feminizado y maternal, arquetipo del descenso y del retorno a las fuentes originales de la felicidad. E inmediatamente después, se nombra a Elena, primer amor de Idro:<sup>388</sup>

“—¿Dónde está Idro? —le preguntaban a doña *María del Mar*, que ya estaba muy vieja.

—Estudiando.

—¿Dónde?

—Donde enseñan.

---

<sup>388</sup> Elena, por ser espigadora, se revela en “Los malandrines de Idro” como símbolo de fecundidad y de vida. Además, evoca la historia bíblica de Ruth, la espigadora, otra más de las intertextualidades de *Maestro Huidobro*.

Y *Elena* era todavía más elusiva, cuando también la preguntaban:

—¿Dónde está Idro?

—Por el mundo —contestaba.

Y se la saltaban las lágrimas, porque era verdad que Idro estaba por el mundo, pero nadie sabía dónde estaba” (MH:82).

Dentro de la subconstelación del mensajero, la carta posee una especial significación. En primer lugar, porque es la fuente narrativa de “Idro por el mundo”: el relato de su viaje y estancia en Rusia es la rememoración de una carta que Idro había escrito a sus vecinas y amigas, las hermanas Clemencia y Constancia. En segundo lugar, porque la carta ya es un símbolo del amor en la constelación del paraíso, y es precisamente una historia de amor la que cuenta la carta en “Idro por el mundo”. También los colores azul y blanco de los sobres en que las señoritas recibían las cartas de Idro recuerdan el simbolismo luminoso de vida del mensajero. Igual que el caballero enamorado don Alonso, Idro no podía vivir sin su amada: “Lo que pasó fue que, cuando la dama se marchó, Idro no podía vivir sin ella y la siguió”. (MH: 84). La carta habla de la búsqueda incesante del amor por parte de Idro.

El otro símbolo claro de la subconstelación del mensajero en este capítulo es el personaje del guía, nombrado con el mismo apelativo genérico de oficio que el señor Virgilio, pero sin nombre propio ni adjetivo alguno que lo singularice. La acción que realiza es semejante a la de los mensajeros que ya conocemos: conducir a Maestro Huidobro hasta el monasterio-paraíso donde está su amada Sonia. Sin embargo, esta acción presenta sus matices. Lo primero que hace el guía es avisar a Idro cuando éste cree atisbar algo que recuerda al paraíso (cebollas doradas, torres) y no había tal:

“Le parecía desde el trineo que a lo lejos se alzaba una gran ciudad con las cebollas doradas de las torres de sus iglesias incluso, y el guía le desengañaba. Le contaba que muchos habían muerto por esos malos cálculos, porque la imaginación y los deseos les habían representado esas figuraciones de ciudades, se habían dirigido hacia ellas y, como no existían, nunca habían llegado allí y se habían congelado en el camino, porque una tormenta de nieve les había engullido” (MH: 85).

Es destacable la simbólica catamorfa y nictomorfa que presenta el breve aviso del guía: el verbo engullir remite al arquetipo de la caída bajo el esquema del vientre digestivo como abismo; la tormenta, un símbolo teriomorfo que se revela mediante el arquetipo del caos; la congelación recuerda al espejo acuático nictomorfo, la translucidez ciega del agua negra. Son símbolos de muerte, aviso de que la muerte puede acechar, aún cuando se cree atisbar la vida. Sin embargo, la nieve no sólo engulle, también “guarda”, “recoge” o “esconde” la vida-tesoro bajo su manto blanco.<sup>389</sup>

“Mientras que otras veces, decía el guía, aunque no se veía señal alguna:

—Ahí, bajo la nieve, hay una aldea” (MH:85).

El paraíso está en el trasmundo; la vida se esconde en un lugar cuyas señales no se ven, como no se veían tampoco señales de vida en la “línea de tren muerta” que había conducido a los excursionistas del viaje a La Granja al encuentro con sus mensajeros del paraíso. (La equivalencia de la estructura simbólica se observa en numerosos detalles, como vengo diciendo. Por mucho que haya diferencias, cada viaje al paraíso es estructuralmente semejante al primero). La llegada de Idro al monasterio-paraíso tiene lugar en medio de una tormenta de nieve; el monasterio aparece como refugio. La escena también está impregnada de simbolismo nictomorfo y catamorfo:

“Pero no era lo mismo oírlo que verlo, y, una vez que Idro regresaba a Moscú en un trineo, se echó la tarde encima y comenzó a espesarse la nevada. Se levantó un fuerte viento que hacía *remolinos en la nieve*, y *los caballos apenas podían avanzar*, y tenían que torcer el cuello para no quedar *cegados*. Así que, cuando *apareció aquel*

---

<sup>389</sup> La ambivalencia es constitutiva del símbolo. No es extraño que, en tierra tan fría como es Rusia, la nieve, que es don abundante de la naturaleza, tenga la capacidad de generar sentimientos y pulsiones de intimidad, además de imágenes nictomorfas o de temor. (El entorno natural forma parte del trayecto antropológico del que emerge el símbolo). Por otra parte, una blancura similar a la de la nieve nos ha revelado su simbolismo de luz-vida en el capítulo “Matanzas”. Es, además, un símbolo frecuente en el universo literario de J. Jiménez Lozano y el símbolo principal en el cuento “El secreto de la nieve”, protagonizado por Maestro Huidobro. Conversando sobre este cuento, Guadalupe Arbona le ha preguntado al escritor por su simbolismo y éste dice, entre otras cosas, lo siguiente: “...es cierto que la nieve está a punto de ser un símbolo de carácter universal, pero no lo es, no es unívoco e inequívoco el significado de la nieve en todas las culturas”. (*Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 128).

*monasterio en el camino*, el guía aconsejó a Idro pasar allí la noche. Llamaron a la puerta, y se lo permitieron” (MH:85).

Los remolinos en la nieve son imagen del caos que implica la caída en el abismo. Los caballos casi cegados y paralizados son imágenes nictomorfas o rostros de la muerte.<sup>390</sup>

El guía-mensajero, en medio de peligros y engaños, ha llevado a Idro al monasterio. El paraíso primigenio de Alopeka se encuentra en medio de una estepa; al Parque Municipal de Isola llegan los viajeros desde una línea de tren muerta; el monasterio aparece como refugio ante la amenaza de muerte. (No olvidemos que muerte es para Idro la ausencia de su amor, que “no podía vivir sin ella”, que está buscándola).

El monasterio es el lugar paradisiaco, el primer símbolo de la subconstelación del paraíso en “Idro por el mundo”: refugio, centro, cálida y benéfica intimidad abierta a la esperanza. Su simbolismo se manifiesta mediante tres estancias que Idro habita: la cocina, la iglesia y la celda de la Superiora, además de otras dependencias que aparecen en su descripción y que remiten también a imágenes de paraíso:

“Idro las escribía desde *un monasterio de monjas, la cúpula de cuya iglesia* decía que *era de oro*. Decía que allí le habían recogido, y allí estaba para cuidarlas el *jardín* y la *huerta*, y para partir leña en el invierno y quitar la nieve del camino del monasterio y dejarlo practicable” (MH:83).

El jardín, mención directa del centro paradisiaco, constela con la huerta, que en el contexto de la novela se nos ha revelado como réplica del paraíso o reminiscencia de aquel. Con el paraíso están relacionados los trabajos que Idro desempeña: cuidar el jardín y la huerta, preparar la leña para encender el fuego, símbolo de esperanza como el gran tronco de roble que vio arder en la cocina el día de su llegada.

La primera estancia paradisiaca del monasterio que visitaron Maestro Huidobro y el guía la noche de la tormenta fue la cocina:

---

<sup>390</sup> Tanto el movimiento rápido y pululante como la paralización pueden ser imágenes nictomorfas.

“La hermana portera les llevó a *una cocina con una gran chimenea en la que ardía un gran tronco de roble* y allí se calentaron y tomaron un refrigerio” (MH:85).

La densidad simbólica en tan breve espacio textual es llamativa: una mención directa de la constelación arquetípica árbol-fuego, sobredeterminada por la cruz, símbolo de totalidad, unión de contrarios y raíz tecnológica del procedimiento de producción del fuego.<sup>391</sup> La gran chimenea forma una cruz con el gran tronco de roble ardiendo. La chimenea es un símbolo del centro-eje del mundo, como vimos en la casa de Maestro Huidobro, un símbolo sintético de esperanza que asume los valores del centro paradisiaco.

El simbolismo del fuego impregna también la segunda estancia, la iglesia, que el protagonista conoce la noche de su llegada porque le invitaron a participar en un oficio religioso. La iglesia “era como una *hoguera de oro* que ardiera en medio de los iconos y pinturas de las paredes”; y también su cúpula “era de oro”. El complemento-atributo *de oro* asocia estas imágenes con el manzano de las manzanas de oro. Ambas revelan el triple simbolismo del oro: símbolo luminoso-espiritual de vida, símbolo del tesoro sustancial y símbolo del fuego-llama. Son símbolos de la esperanza y de la vida, símbolos del paraíso.

Veamos qué aporta la palabra cúpula a la imagen de la cúpula de oro. Junto al simbolismo ascensional que le confiere la altura, el ser la parte más elevada de la iglesia, está la circularidad de su forma, el ser como una copa invertida. La palabra cúpula tiene su origen en el término latino *cupa*, es decir, en un continente al que se asocia precisamente por su forma.<sup>392</sup> La copa es el continente de la intimidad, del alimento primordial, de la sustancia prima, del alimento sagrado cuyo arquetipo sustantivo es el oro; la iglesia, al ser cerrada por su cúpula de oro, y en la altura, se convierte en centro de intimidad, en lugar santo.

---

<sup>391</sup> La madera de árbol, la cruz y el fuego se unen bajo el esquema general del frotamiento rítmico. “...la unión del fuego, de la sexualidad y de la cruz de madera forman una constelación perfectamente coherente...”. (Ibídem, p. 314). Para una exposición más detallada del tema, cfr. “Del esquema rítmico al mito de progreso”, en Ibídem, pp. 313-329.

<sup>392</sup> “Bóveda que cubre un edificio, esp. la capilla mayor de un templo, 1604. Del it. *cúpola* íd., y éste de un diminutivo del lat. *cupa* ‘cuba’, por comparación de forma” (Voz “cúpula” en COROMINAS, J., op. cit., p. 186).



La imagen hoguera de oro es un símbolo elocuente de esperanza; remite directamente al arquetipo del fuego-llama. La iglesia se convierte en un símbolo sintético que aúna los valores de la intimidad del lugar santo con los valores mesiánicos del fuego. Pero esto no es todo: en medio del silencio de la iglesia se alza la música, que viene a completar la esperanza del fuego: <sup>393</sup>

“Había un silencio muy grande, y luego hubo *cánticos* y rezos. Al final más silencio, y luego *se alzó una voz maravillosa en un solo* y, de repente, Idro la reconoció: era la voz de Sonia” (MH:86).

Por último, la celda, es la estancia en la que Maestro Huidobro tomaba el té y tenía largas conversaciones con La Superiora, tan llena de esperanza e intimidad como las anteriores. En ella había un gran brasero, imagen isomorfa del gran tronco de roble ardiendo y de la hoguera de oro. La intimidad se revela en sus arquetipos epítetos: lentitud y calma de las conversaciones, tibieza del té y del gran brasero, lo íntimo de la conversación:

“—Tiene que conformarse —le decía la Superiora a Idro—. Es la voluntad de Dios.  
—No puedo —contestaba Idro” (MH:83).

Pero en la estancia había, además, “un icono del Salvador, que aparecía dormido”. ¿Qué significa? El icono es imagen porque revela un imaginario, pero una imagen que sólo puede entenderse aquí en su justa dimensión y significado desde el universo literario de Jiménez Lozano. Es, por ello, una marca imaginaria específica de autor. Como el susurro, el silencio o la conversación misma, el icono no es exactamente un símbolo, pero sí es revelador de imaginario:

“El icono es, en principio, un asunto teológico y no estético. En la algo confusa teología alejandrina en que nace su teoría, el icono, representación de lo divino, participará de algún modo de ese resplandor divinal. [...] porque el icono tiene, desde

---

<sup>393</sup> La música es el “símbolo más sublimado” de la “gigantesca constelación mítica que une el fuego, la cruz, la fricción, el giro, la sexualidad y la música”. (DURAND, G., op. cit. p. 321). “Como dice púdicamente Bachelard, es quizá en este «tierno trabajo» -de encender fuego- «donde el hombre ha aprendido a cantar» [...] Esta afinidad de la música, especialmente rítmica, de la danza y de la poesía acompañadas, y de las artes del fuego que se encuentran en niveles culturales muy diferentes...”. (Ibíd., pp. 318-319).

luego, en Oriente, donde nace, una dimensión sagrada y sacramental, y lo divino asumiría y transformaría la realidad material de la finísima película de pintura que está sobre la tabla, y, al ser tocado y besado, producirá algo así como una descarga de energía de santidad. [...] «Todo icono, escribe Paul Evdokimov, está en función del icono del Salvador -llamado «akeropoieta» o no hecho de mano o por mano de hombres- de la «Santa Faz» que unos ángeles tienen en un velo y lo revelan a los hombres. No es exactamente el retrato de Jesús, es el icono de su presencia». [...] la sensación que, en 1515, invadió al metropolitano de Moscú, a sus acompañantes y a los fieles, cuando entraron por vez primera en la catedral de la Ascensión, para contemplar las pinturas que allí habían ejecutado los discípulos de Rublev: «Verdaderamente -dijeron- se abren los cielos y se muestran los resplandores de Dios».

Era una epifanía divina, y eso son los iconos” (1988:24-25).

Entonces, el icono de la celda, que es además del Salvador, está ahí como “presencia de” y no como mero retrato. Aunque, de todos modos, ya sabemos de la esperanza que encierra la fotografía -un símbolo de la candela-, que es también marca imaginaria de autor; y que, por cierto, está muy relacionada con el icono en el imaginario de Jiménez Lozano.<sup>394</sup> El icono es un símbolo de la presencia divina. En el paraíso-Parque Municipal de Isola, la presencia divina se halla en la imagen ascensional-luminosa del palacio de cristal; aquí, en el paraíso-monasterio, hay presencia divina manifestada en la imagen del icono del Salvador dormido. ¿Y por qué dormido? Sólo podemos comprobar cómo la estancia entera compone un todo armónico de cálida y benéfica intimidad, en medio de la cual no extraña el adjetivo “dormido”.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> “La fotografía es esto esencialmente: la memoria de un instante que luego arde como una candela para quien la mira. Exactamente lo que en otro tiempo fue también la pintura de iconos o de hombres y de escenas de hombres [...] Aunque la pintura de iconos, desde luego, hablaba de la salvación de esos hombres como hombres y sujetos, “el valor máspreciado” que no debía perderse en la tumba, sino permanecer para siempre en la memoria de Dios, cuando todo fuera oscuridad y olvido. Pero historias de hombre, por lo mismo” (*Estampas y memorias*, op. cit., p. 28).

<sup>395</sup> La imagen evoca el relato evangélico de la tempestad calmada: “Subió a la barca y sus discípulos le siguieron. De pronto, se levantó en el mar una tempestad tan grande que la barca quedaba tapada por las olas; pero él estaba dormido. Acercándose ellos le despertaron diciendo: «¡Señor, sálvanos que perecemos!»...” (Mt, 8, 23-27). Idro tenía una “tempestad” en su interior mientras conversaba con la Superiora, mientras el Salvador “aparecía dormido”. Por otro lado, este icono del Salvador dormido

Un nuevo símbolo de la constelación del paraíso en tierra rusa, que volverá a hacerse presente en el tercer viaje al paraíso, *es la dama*. El hecho mismo de la historia de amor de Maestro Huidobro sea el contenido de una carta, símbolo del mensajero del paraíso, es de suyo indicativo de que no hay paraíso -ni viaje en su busca- sin amor. La dama es un símbolo del amor, pero, ¿qué clase de amor y por qué forma parte de la constelación del paraíso?

La primera mención de la dama surge en la memoria de las hermanas Clemencia y Constancia cuando intentan recordar la larga historia que Idro les relata en su carta desde Rusia: “¿Dónde dice que se encontró a la dama, Clemencia?” (MH:83). El encuentro de Idro con la dama es objeto de confusiones en el recuerdo de Clemencia y Constancia, no recuerdan bien en qué país fue ni qué estaba haciendo cuando Idro la vio y se enamoró de ella. Una dice que a la orilla del Sena comprando crisantemos, y la otra que estaba en París comprando un Baudelaire: *Las flores del mal*. La primera imagen con la que la dama aparece relacionada es la de los crisantemos. (Cuando llevaba los crisantemos no era cuando Idro se enamoró de ella, pero en la memoria de Clemencia sí es lo primero y esto es importante). La resonancia simbólica resulta esclarecida y, como tantas veces, contenida en la etimología de la palabra: viene del lat. *chrysanthemon* y éste del gr. *khrysanthemon*, formado con *ánthemon* ‘flor’ y *khrysós* ‘oro’, luego en griego ‘flor de oro’.<sup>396</sup> El oro se integra como símbolo sintético en otras imágenes del paraíso, también en ésta. El crisantemo aúna el simbolismo cíclico-vegetal de la flor (regeneración, fecundidad e

---

aparece en las últimas páginas de otra novela de José Jiménez Lozano, Carta de Tesa: “A Luzdivina y a Lita, las enseñaron luego las monjas todo el convento, y la celda que fue la tuya, con algunos libros que dejaste; y yo pude entrar en el refectorio para ver aquel icono que os habían regalado unas monjas búlgaras, y del que tanto me habías hablado. El de *Cristo dormido*, en el que asoman por la ventana las *Tres Marías*, y la Magdalena se está sonriendo”. (Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 196-197). El propio escritor nos ha confirmado que existe tal icono: “Existe ciertamente en la capilla de San Juan Bautista del monasterio de Arbanassi, en Bulgaria, un icono de Cristo con un ojo despierto, o “Christ of the Unsleeping Eye”, pintado encima de la entrada norte del iconostasio, entre 1632 y 1636. El simbolismo de esta imagen me parece admirable, e inevitablemente me recuerda el dicho popular de que las liebres son tan inteligentes y tan precavidas que duermen con un solo ojo. Pero es obvio que se trata de un Cristo dormido o medio dormido o en duermevela”. (Inédito. Correo electrónico del 22 de mayo de 2012).

<sup>396</sup> COROMINAS, J., op. cit., p. 179.

inmortalidad) y el sintético del oro (luz, esperanza, vida).<sup>397</sup> En Europa, el crisantemo es una flor otoñal por excelencia, y el otoño es la estación de la vida apacible una vez finalizados los trabajos del campo; es la flor que suele llevarse como ofrenda a los muertos y adorno de sus tumbas, una flor relacionada con el descanso y la muerte, descanso definitivo después de todos los trabajos de la vida, otoño permanente.<sup>398</sup> Pero también es promesa de vida nueva por ese simbolismo que acabamos de enunciar. El hecho de que la dama estuviera comprando crisantemos apunta, ya desde este momento del relato, a la unión indisoluble de su doble simbolismo: el amor y la muerte. Porque la dama-amor-muerte que se desvelará en el tercer viaje al paraíso de Maestro Huidobro es la misma dama-amor de este segundo viaje. Es precisamente al comienzo del otoño, en setiembre, cuando abandona a Idro, cuando le desvela su verdadero nombre, su verdadera procedencia y su verdadero amor. E Idro comienza entonces el viaje en su busca en setiembre, el mismo mes en el que emprende su tercer y último viaje al paraíso.<sup>399</sup>

¿Qué significa que la dama, en lugar de estar comprando crisantemos, que es lo primero que recuerda Clemencia, estuviera en realidad comprando *Las flores del mal* cuando Idro la conoció? Por lo pronto, sin fijarnos en el contenido real del libro de Baudelaire y sí en las palabras del título, se observa una inversión: de las flores del mal a las flores de oro.<sup>400</sup> Es también un indicio de ese doble simbolismo de la dama y de su relación con la muerte. Finalmente, el narrador dice que Idro se enamora de la dama cuando la ve comprando “ese libro”; ya no se menciona su título, sino el determinante demostrativo con el que se nombra eufemísticamente aquello que se quiere evitar o cuyo nombre no se conoce, o está un tanto distante de quien habla:

---

<sup>397</sup> El crisantemo, por su aspecto de flor radiada, es considerado un símbolo solar en las culturas orientales; se asocia a nociones de duración, permanencia y estabilidad, es símbolo de inmortalidad. Cfr. CHEVALIER, J y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 357-358.

<sup>398</sup> Por ser flor otoñal, el filósofo Cheu T' uen-yi ve en ella, “entre las flores, la que se esconde y huye del mundo”, como la dama-amor de nuestro protagonista. Cfr. Ibídem, p. 357.

<sup>399</sup> “En el mes de setiembre, Maestro Huidobro compró una mula para hacer el viaje” (MH:103).

<sup>400</sup> Baudelaire es el famoso poeta y crítico de arte francés del siglo XIX, considerado precursor del simbolismo y de las vanguardias. *Las flores del mal*, su libro más representativo, por el que fue llevado a los tribunales, se centra en la descripción de mal, de lo satánico, y en el tratamiento del hombre como ser miserable y perverso y del cuerpo como instrumento de placer. Es decir, los antípodas del *crisantemo*, los antípodas del *paraíso*. Pero es que el paraíso aparece en medio de las condiciones más hostiles, como venimos descubriendo desde aquel primigenio paraíso de Alopeka.

“Idro había visto a la dama comprando ese libro, y enseguida se había enamorado de ella. Había hablado con ella, se habían visto luego muchos días, y al final habían pasado todo el verano como dos enamorados, pero en setiembre la dama le había dicho un día:

—Yo no me llamo Silvia, sino Sonia, y soy rusa. Tengo que volver a Rusia”  
(MH:84).

En los verbos que describen el enamoramiento se revelan esquemas propios del simbolismo diurno: ver y hablar; no hay símbolo de intimidad alguno ni simbolismo sintético o mesiánico que revele el esquema amoroso-copulativo. Dos palabras merecen comentario en la expresión “habían pasado el verano como dos enamorados”: el verbo pasar y el adverbio como. En “pasar el verano” no hay intimidad, no hay pérdida del sentido del tiempo propia del encuentro entre los amantes. Hay calma, hay entrega al paso del tiempo, pero no hay antífrasis total de los valores negativos del tiempo que huye sino tímida eufemización. El complemento modal-comparativo “como dos enamorados” aporta este mismo sentido de no perdurabilidad, y de “no verdad total”, de un amor que es sólo comparable al amor. Como dos enamorados, ¿es que no lo estaban? Aún hay otra palabra cuyo valor simbólico aporta coherencia a la observación: dos. Hemos analizado ya el simbolismo del número dos como conflicto y contraposición, número que encierra el primero de los núcleos materiales, la naturaleza por oposición al creador, número del bien el mal en conflicto, la vida y la muerte. No parece casual la presencia del número dos en el momento de mayor cercanía entre los enamorados.

Ese velarse y desvelarse de la dama, este “como si” de su amor, ese su doble simbolismo, se apunta también en el cambio de nombre. El nombre identifica a la persona y la dama no había revelado su nombre verdadero a Idro, como tampoco le había desvelado su verdadero amor. Esta confesión la hace en un susurro, y ésta sí es voz propia del amor. En el universo del escritor Jiménez Lozano, el susurro posee honda capacidad de sugerencia imaginaria, es la voz del amor y de la oración, de aquellas realidades humanas que no pueden ser dichas ni reveladas del todo. Desde la antropología imaginaria, podríamos decir que se trata de melodía nocturna, pues es en ella se asocian los arquetipos epítetos íntimo, calmo y oculto. Pero es algo más

que un símbolo de intimidad invirtiente en el universo de Jiménez Lozano, y en el imaginario de la novela. Por ello, se pude hablar del susurro como marca imaginaria específica de autor. En un capítulo de *Retratos y naturalezas muertas*, titulado exactamente “Susurros”, escribe Jiménez Lozano:

—“Susurro sólo se da cuando hay encuentro profundo de dos seres: *solus cum sola*, en el amor y en la oración. Los dos seres se reconocen como partes de un solo ser; y de la alegría y el pasmo que produce ese reconocimiento nace el susurro o lenguaje que está como entre la palabra y el silencio, en una zona muy delgada y umbrosa. El amor brilla y quema como una candela, pero el rostro del otro y su amor sólo se entrevén y se entreescuchan en la confianza de lo que está en la sombra y no dicho, pero iniciado, o dicho aunque no concluido de decir. Tal es el susurro.

—Cada uno de esos dos seres se pregunta por la presencia y por la palabra del otro que confirman el ser propio, y el susurro intenta responder a eso sólo con las palabras más débiles que son las únicas que pueden llevar verdad y amor, aunque no puedan desvelar, porque el amor siempre está oculto, y Dios es siempre un *Deus Absconditus*. De ambas realidades nadie sabe, ni puede saber nada; sólo hay rumores acerca de ellas, y equívocos e inciertos la mayor parte de las veces. Sólo los dos seres que en el amor o en la oración se encuentran están seguros y saben con certeza: la de su mismo desvivirse y su herida. No más. Y a veces nos llega noticia de ello y nos levanta un pequeño susurro de alegría en nuestros adentros. Pero no debemos decir todo esto sino también en un susurro, para que el estrépito del mundo o su risa de hiena no lo destrocen. Porque un susurro es más frágil que un vidrio. Su mitad, no hay que olvidarlo, está hecha de silencio.

—Y sin embargo, en ese susurro del amor y de la oración se consuma la ruina del mundo.

—El Juicio Último ya estaría ahí consumado”.<sup>401</sup>

La cita nos permite comprender muy bien por qué la dama habla de su verdadero amor en un susurro, pero también de qué clase de amor se trata: un amor que “siempre está oculto”, que no se deja aprehender, un amor en el trasmundo. La dama es en *Maestro Huidobro* un símbolo del amor, sí, pero de esta clase de amor, que es

---

<sup>401</sup> Op. cit., p. 166.

justamente el amor de paraíso, un amor salvífico y como última palabra de vida que triunfa sobre la muerte. Y éste es el amor que Idro va buscando, el que su corazón anhela, el que no puede aprehender, el que sólo en Dios halla su cumplimiento.

De ahí ese juego de apariciones y desapariciones de la dama, ese velarse y desvelarse:

“La carta lo decía bien claro que, un día, la vio luego en un café de Viena con un ramo de crisantemos, pero, *cuando quiso ir a hablar con ella, ya había desaparecido, y luego la vio montar en un coche de caballos, y desapareció igualmente.* Así que Idro se había dirigido directamente a Rusia.” (MH: 84).

Viaja la dama en un coche de caballos, que es continente como todo vehículo, pero que está impregnado del simbolismo del caballo como rostro del tiempo que huye, de la rapidez con que éste, y la dama, desaparecen. La dama es un símbolo del amor y por eso mismo no puede desvelarse del todo. El manzano de las manzanas de oro es un símbolo del sueño del paraíso, y, recordemos, no había podido revelarse en el laboratorio fotográfico de las hermanas Clemencia y Constanca, se había “velado”, como había sucedido también con el árbol genealógico de Maestro Huidobro. Porque todo verdadero paraíso se halla en el trasmundo, o entre lo oculto, o lo que espera a ser desvelado en el Último día, el día del Paraíso o día del Juicio. (El entramado asociativo de los símbolos de la gran constelación del paraíso se hace cada vez más denso y complejo, más coherente).

Cuando Idro encuentra por fin a Sonia en el monasterio, la reconoce por su voz, que esta vez no es susurro sino canto, es decir, esperanza plena, amor, en la más pura y sintética expresión del amor, desde el punto de vista de la antropología imaginaria. Idro le pregunta “¿Por qué me abandonaste?”, y obtiene por respuesta una sonrisa. Se desmayó, se puso enfermo y así estuvo “muchos días y semanas”, enfermo de amor y de melancolía. En el monasterio, símbolo del paraíso, encuentra a Sonia, símbolo del amor. No puede aprehenderla, no puede tenerla, no es el amor como él hubiera deseado o imaginado, pero “Idro se quedó en el monasterio, y estuvo allí muchos años”. ¿Por qué? Porque ya no puede vivir sino en la presencia-ausencia de la amada. Porque, de todas formas, la sonrisa de Sonia encierra un mundo, y trae el eco de la

abuela Engladina y aquel espejo suyo que había en el árbol genealógico, donde cualquiera que se miraba tenía que sonreírse. Porque el espejo, ya lo hemos dicho, es un símbolo del amor y la espera del amor. ¿Y la sonrisa? La sonrisa es un símbolo de la inaprehensibilidad del amor en la novela, pero también de la íntima alegría que el mero resplandor de la amada provoca, de la esperanza o muy pequeña certeza del amor. Seguramente Idro cae en la cuenta de que vivirá ya siempre inmerso en la espera del amor y su esperanza, en su desespero y desconcierto, pero también en la dulce y tenue confianza de que algún día será su cumplimiento. Ahora sabemos por qué el espejo de la abuela Engladina y la sonrisa eran inseparables. Como el espejo, también la sonrisa puede considerarse aquí un símbolo autónomo o marca imaginaria específica de autor. Porque sólo desde el imaginario del escritor se explica su significado y sentido, desde una “presencia fuerte” en el universo imaginario de José Jiménez Lozano, una presencia bíblica: la de Magdalena. Son varios los escritos ensayísticos del autor que nos hablan de ella y de su historia de amor, gracias a los cuales podemos conocer, al menos en parte, qué significa en su universo literario.<sup>402</sup> De *Retratos y naturalezas muertas* recogemos la selección de textos que sigue, donde puede observar el lector la fuente de la que mana el imaginario del amor en *Maestro Huidobro*, el símbolo de la dama-amor, y también el espejo y la sonrisa:

—“Aquí no hay discurso especulativo, ni mitología, ni psicología profunda, ni melancolía románticas. Se trata de una historia bíblica, de una narración de amor, y de un amor que excluye a la muerte, o mejor dicho, arruina su poder. [...]

—La historia de amor de Magdalena está, sin embargo, ahí; y no es reductible, aunque desde luego no ha habido falta de intentos de hacerla reductible, naturalmente. [...]

—Cierto: una capa de sangre y otra de semen es el espectáculo de la historia, y eso son los noticiarios. En realidad no mienten, aunque ocultan; porque el amor está ahí de todas formas, siquiera como el resplandorcillo de una pequeña candela, como en *Magdalena Terf*. [...]

---

<sup>402</sup> Decimos en parte porque hay parcelas de ese universo o imaginario de autor, y tal vez las más profundas e importantes, sobre las que el escritor ha desvelado muy poco. Y esta historia de amor de Magdalena con Jesús es, en nuestra opinión, una de ellas.



—La «luz alegre» es, de alguna manera, la sonrisa o el resplandor de los ojos del amado ausente, o del *Deus Absconditus* o Dios oculto o escondido. Los místicos pasan su vida en este maravilloso, aunque a la vez terrible, juego al escondite con el Amor eterno, como los amantes que se ven y se ocultan a uno y otro lado de la celosía, se hacen señas con una candela, se celan, y se muestran y vuelven a celarse, mientras se persiguen en un jardín cerrado, o esperan noche tras noche, la llegada del otro. [...]

—Pero aquí, en el cuadro de Georges de la Tour, Magdalena toca la calavera que tiene sobre sus piernas tan delicadamente como en un tacto amoroso.

—Es que es lo que es. Pascal tiene una palabra profunda y asombrosa a este respecto: *Quand un homme est délicat en quelque endroit, il est en amour*. Esto es, cuando se muestra delicadeza en algún aspecto es que se está enamorado; y, si se está poseído por el amor, la delicadeza gobierna nuestra vida. Es así.

—Pero es que, además, Magdalena sabe que no hay muerte. Esta mujer es el único ser humano que sabe esto a ciencia cierta; que el amor existe verdaderamente y que toda la pesadilla de la historia, que los inocentes pagan con su sangre porque son sus víctimas, acaba en el frescor y aire azulado de una prima mañana en un jardín. Por eso, esa calavera de *Magdalena Terf* no nos sugiere ningún pensamiento de muerte, tal como es tocada, podría ser un pomo de perfumes o un espejo. [...]

—Y le espera con la certeza absoluta de que volverá a ella, como la aseguró en el jardín, junto a la tumba, después de salir de ésta, prohibiéndola que le tocara, sin embargo.

—Pero quizás, por esto mismo, es aún más terrible esa espera amorosa. El *Noli me tangere!* o *Noli me tenere!*: «¡No quieras tocarme!» o «¡No me toques!», o «¡No quieras tenerme!», según las dos lecturas que poseemos de las palabras de aquel encuentro, son algo desconcertante y atroz. [...]

—Tal debe ser el desespero de esta mujer, sin duda; y ella sólo se agarra a una *fiducia* o confianza pequeñita, como el susurro de aquella prima mañana del jardín, incluso si la espera y los fracasos de siglo tras siglo son ya enormes y devastadores para esa misma candela de su confianza. Sólo su amor está intacto”<sup>403</sup>.

---

<sup>403</sup> Op. cit., pp. 30-46.

Nada cabe añadir a las palabras del escritor, sólo que este amor que describe es el amor de paraíso de la novela *Maestro Huidobro*, el amor que simboliza la dama, el amor del que Idro enferma y en cuya espera vivirá siempre. Un amor oculto y desconcertante, pero real y subversivo, porque, como se lee al comienzo de la cita “arruina el poder de la muerte”. No podía ser menos siendo un símbolo del paraíso.

El final del capítulo recoge en un párrafo todos los demás viajes de Idro por el mundo: “rodó mucho más por esos mundos”. Y el narrador no nos cuenta nada de ese tiempo porque no hay memoria de él, nadie en el pueblo supo de Maestro Huidobro después. O tal vez porque ya nos ha contado la historia toda de Idro por el mundo y de sus posteriores viajes al paraíso: la historia de un no aprehensible amor y una esperanza que arde dentro, y una melancolía muy profunda.

“...y ya ni doña María del Mar, ni las señoritas, ni don Asclepiades volverían a verle. Ni tampoco Elena, que no había recibido jamás sus cartas” (MH:86).

Elena es el amor de la infancia y primera adolescencia de Idro. Y, seguramente ha vivido también en los países del amor, en su espera y relucencia. Ella da nombre al capítulo con su respuesta a la pregunta de dónde estaba Idro: “por el mundo”. Pero el mundo cabía entero en un monasterio, toda la esperanza y todo el amor cabían allí dentro, en ese paraíso o lugar propicio a la negociación del ánima: al silencio, al susurro, a la sonrisa, al canto, a la conversación, a la presencia-ausencia del amor o del *Deus Absconditus*. Un lugar paradisíaco donde, al igual que en aquel palacio de cristal de la infancia, ocurren cosas de mucho secreto.

### **3.5.2.3 ‘El viaje’, ‘La posada’, ‘El regreso’: tras las huellas del paraíso**

Los tres capítulos que se analizan en este apartado forman la tríada en torno al tercer y último viaje de Maestro Huidobro, un viaje tras las huellas de aquel maravilloso e indecible paraíso que descubriera en su infancia. Aunque presentan nuevas imágenes y matices, los símbolos del paraíso se desgranán en el texto cargados del significado con que han ido levantando el imaginario paradisíaco en los anteriores viajes.

Vehículo y estancias, mensajeros, huellas del lugar paradisiaco, la dama y su sonrisa, el amor y sus esperas... Apenas hay símbolo paradisiaco que en este último viaje no tenga su cabida o no haya dejado su huella. Por ello, en la exposición se atiende principalmente al isomorfismo de imágenes, símbolos y constelaciones.

El título del primer capítulo de la tríada es “El viaje”. Tratándose de viajes al paraíso tanto la excursión a la granja como el viaje a Rusia, y siendo la realidad del viaje una realidad simbólicamente presente en toda la novela, es aquí donde por primera vez se emplea el lexema viaje. Se trata, además, de un viaje concreto, con artículo determinado: “El viaje”. Viene precedido de las dos veces que Maestro Huidobro repite en el capítulo anterior (“La capilla Sixtina”) que tenía que hacer un viaje. Pero en esas dos menciones anticipatorias todavía es un viaje sin determinar. El hecho de que sea éste “el viaje” indica que en él están contenidos, de algún modo, los anteriores.

El relato de los preparativos nos da cuenta de qué tipo de viaje quería realizar el protagonista: no se trata de llegar pronto sino de ver bien el camino, de reflexionar mientras se recorre. Había “muchas cosas que quería ver” pero también “otras que podían salirle al encuentro”, lo que revela un imaginario del viaje como tiempo específico de viaje, como aventura interior, como búsqueda de algo querido y, al mismo tiempo, apertura a la novedad de lo inesperado. Su decisión de hacer el viaje en mula, contrastada y sopesada junto a otras posibilidades, es significativa no sólo porque era el vehículo más adecuado a los caminos por los que pensaba transitar, sino porque en “dos o tres carros de mulas” habían partido los muchachos y el maestro don Austreberto el día de la excursión a la granja. La mula es un animal manso, lento, un animal de carga. Desde el punto de vista simbólico, sería lo opuesto al caballo, pues éste se caracteriza por su rapidez y por ser un rostro teriomorfo del tiempo, mientras que la mula se adapta bien a los esquemas verbales de la intimidad y el repliegue: descender, poseer, penetrar. Son éstos los atributos que se activan en el texto:

“La mula *era mansa y paciente, e iba muy bien enjaezada* con una cabezada y riendas de cuero, de *colores rojo y negro con estrellas azules* lo mismo que la silla de montar. Se llamaba *Elisenda...*” (MH:103).

Además de ser cabalgadura femenina, como todos los arquetipos de la morada que realizan al tiempo la función de transporte, los adornos que lleva remiten, mediante los colores, al simbolismo de inversión de la tiniebla y los temores a ella aparejados. El rojo es el color del fuego; el negro, el de la germinación. Las estrellas como fulgor en la oscuridad suelen ser un símbolo del ejército espiritual luchando contra las tinieblas; al tratarse de estrellas azules, su multiplicidad y su color confirman este simbolismo luminoso de vida.<sup>404</sup>

El nombre Elisenda contiene las letras del nombre propio femenino Elisa y de la palabra senda. El primero evoca un verso de la Égloga I de Garcilaso: “¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...”, égloga cuyos versos recitaba Maestro Huidobro al loro Napoleón cuando quería convencerle para que se llamara en adelante Nemoroso. Por esta intertextualidad literaria que supone, evoca el nombre de la mujer amada y el dolor de su ausencia. La palabra senda forma parte de la constelación del viaje en tanto que vía o camino por el que desplazarse. Quizá la mula Elisenda, que tenía sus poderes, como adivinar por dónde y a qué velocidad quería ir Maestro Huidobro, tenga cierta relación con el personaje bíblico de Eliseo.<sup>405</sup>

No es la mula Elisenda el único viático que Maestro se procura:

“...se compró también unas alforjas y *un paraguas rojo, un sombrero grande y un tabardo de tela gruesa*, unas botas, una linterna y tres relojes, una brújula y un mapa; y a mediados de octubre se puso en camino” (MH:103).

---

<sup>404</sup> Simbolismo de inversión e intimidad en el vehículo elegido por Maestro Huidobro, isomorfo del que presentaban las mulas con las que el señor Benedicto, el trajinero, transportaba sus mercancías-tesoro: “...cuatro o cinco mulas, también con esos arreos tan bonitos, y mantas y alforjas negras y rojas, azules y amarillas...” (MH:43).

<sup>405</sup> “Es indudable que su difusión (del nombre propio Elisa) se haya visto influida por los bíblicos Eliseo y Elisá”. (FAURE, R., op. cit., p. 292). Eliseo es un profeta del siglo IX a. C., cuyo nombre significa “Dios ha venido en ayuda”. Es discípulo de Elías y después sucesor suyo. Sus acciones están llenas de “hechos maravillosos” que son relatados por los narradores populares de los que los autores de los Reyes se hacen eco en ciertos pasajes (1Ry 19, 36). Cfr. GERARD, A. M., op. cit., pp. 368 y ss.

Tanto el paraguas rojo como el sombrero constelan con el símbolo de la marioneta Federico Barbarroja, pues son, como aquélla, manifestaciones de los “resortes del yo” del personaje, de su capacidad de respuesta ante la realidad. El sombrero es un símbolo de dignidad, libertad y señorío, y así es como Maestro Huidobro lo percibió de niño en sus vecinas las coronelas.<sup>406</sup> El paraguas constela con la marioneta Barbarroja por el color rojo, es decir, por su atributo simbólico más importante.<sup>407</sup> Cuando Maestro Huidobro volvió al pueblo tras rodar por el mundo, también llevaba paraguas y sombrero.<sup>408</sup> El tabardo de tela gruesa aporta calma y cobijo al viajero. La tela es tejido, pertenece a la tecnología del ciclo y tiene un valor simbólico tranquilizador (el narrador podía haber evitado el complemento “de tela gruesa” y con ello la mención explícita del tejido, pero ahí está, convirtiendo en imagen todo el sintagma nominal al que pertenece). El valor de la vestimenta dimana en gran medida del tejido, pero también de su función y de la parte del cuerpo con la que se une, por eso el tabardo sería, además, un símbolo de intimidad, pues sirve para resguardarse del frío, para encajarse en él como en un continente a la medida donde estar a salvo de las inclemencias externas.

Maestro Huidobro llevaba sobre todo un viático del ánimo, el deseo de encontrar de nuevo el paraíso de la infancia:

---

<sup>406</sup> “Se ponían un traje negro y un sombrero muy bonito, y guantes, y llevaban un devocionario de piel roja [...] el alcalde (pensaban las hermanas) era un buen hombre, pero un zascandil progresista y demagogo, que no llevaba sombrero ni corbata, y así no podía encarnar la autoridad debidamente”. (“Las coronelas”, MH:50-51).

<sup>407</sup> Vid. supra, “Los tesoros de la intimidad”, p. 189 y ss. El paraguas rojo es también un “guiño” de Jiménez Lozano a Azorín: “En un tiempo pasado, siendo muy joven, me parecía que la lluvia era una condición de la democracia parlamentaria, y el paraguas el compañero del *gentleman*, como los bastones; pero ha habido que rectificar mucho estas aprensiones. También J. y yo, que escribíamos siendo muchachos, estábamos encaprichados con un paraguas rojo, porque habíamos leído que Azorín lo usaba; pero no lo logramos nunca, ni tampoco conocer a Azorín”. (*Los cuadernos de la letra pequeña*, op. cit., p. 225).

<sup>408</sup> “...bajó un hombre, vestido de negro, con sombrero y paraguas, y un pequeño maletín en la mano” (MH:83). G. Durand considera el sombrero como un símbolo de la inversión del poder del jefe, de la potencia viril. (Cfr. op. cit., p. 202). El paraguas también ha sido asimilado a un símbolo fálico: “Este símbolo no deja de tener relación con el parasol, emblema solar de los monarcas de algunos pueblos. Pero su mecanismo lo ha asimilado más bien a un sentido fálico. El paraguas es un símbolo paternal, por incluir la citada nota de sexualismo viril y la idea de protección, como también de luto”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 360). Pero no son éstos los valores que se activan en el texto, sino aquellos que el trayecto antropológico del personaje ha hecho surgir, que son los señalados.

“Tenía varios motivos para este viaje, y el primero era que ya había dado, después de muchos años, con algún barrunto de hacia dónde caía aquella tierra en que se habían perdido cuando hicieron la excursión a «La Granja», con don Austreberto. Años enteros había Maestro Huidobro recordado detalles, recogiendo noticias, manejando mapas y planos, y revolviendo Roma con Santiago, y algún indicio le parecía tener ahora. Había hecho incluso un par de viajes en tren, en aquella línea férrea en la que entonces se habían montado, pero el tren no se había desviado en aquella otra línea ignota y muerta” (MH:104).

Barruntos e indicios le llevan tras las huellas del paraíso.<sup>409</sup> “La línea férrea” y “aquella otra línea ignota y muerta” remiten a la estructura compositiva simbólica del primer viaje al paraíso, subrayada aquí por la afirmación de que eran “líneas paralelas”. De todos modos, Maestro Huidobro no encontró “los raíles paralelos en los que los trenes de antaño se confundían”, sino que “halló las señales de las vías arrancadas, y por allí echó andar” (MH:104). El camino al paraíso sería un camino que se desvía de los habituales, de ahí la intención de transitar con su mula por “trochas, atajos y veredas”, por lugares “a trasmano” y “no pasaderos”. La estructura mundo-trasmundo es idéntica. La imagen de las vías arrancadas es un rostro teriomorfo de muerte, como también lo era la línea ignota y muerta. Pero la vía arrancada es la que sigue Maestro y ésta le lleva tras las huellas del paraíso.

Ahora, Maestro no hace el viaje en barca surcando el agua de un río, sino a través de “un gran bosque de pinos”. El bosque es un símbolo complejo por los diversos planos de significado que posee.<sup>410</sup> En el texto, todo habla del viaje hacia el centro, pues se activan los valores de la inversión y la intimidad: la profundidad (“el bosque

---

<sup>409</sup> La palabra barrunto procede seguramente del vasco antiguo “barrunti”, ‘interioridad’; sería un presentimiento, algo nacido del interior, mientras que el indicio es señal externa. Cfr. voz “barruntar”, en COROMINAS, J., op. cit., p. 88. J. Jiménez Lozano emplea la palabra barrunto con idéntico significado y sentido, en un texto ensayístico sobre un símbolo del paraíso importantísimo de este viaje último de Maestro Huidobro, el de la ermita de San Baudelio de Berlanga: “El paraje donde San Baudelio se asienta [...] es un alcor estepario, aunque en la primavera y al comienzo del estío la ruda, la menta, el tomillo y el espliego ofrecen algún barrunto sobre el paraíso que hay dentro”. (1991, *San Baudelio* (Soria), León, Edilesa).

<sup>410</sup> “...que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino. Como lugar de vida vegetal no cultivada y que oculta la luz del sol parece ser una potencia contrapuesta a éste y símbolo de la tierra. Al asimilarlo al principio femenino y al inconsciente, Jung afirma que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 112).

se espesó mucho más enseguida”); la penetración de un centro (“la antigua vía zigzageaba dentro de él”); la lentitud (“iba muy despacio”, “rastrear muy despacio”). Se trata de un bosque de pinos, y el pino, además de ser imagen del árbol, que no puede faltar en cualquier paraíso o réplica del mismo, es símbolo de inmortalidad como todos los árboles de hoja perenne. Aunque tal vez el bosque no esté exento de riesgo, tal como aparece en muchas leyendas y cuentos folklóricos.

En sus dos viajes preparatorios en tren, previos a “el viaje”, Maestro Huidobro creía haber visto animales “como los que habían visto en la excursión”: “pájaros azules” y “ardillas blancas”. Son animales del paraíso y, al mismo tiempo, sus mensajeros. Como lo son las ovejas y las cabras del rebaño del pastor Eumeo, con quien se encuentra Maestro Huidobro en el bosque. El pastor es una nueva imagen del mensajero-guía. Todo está en silencio y Maestro Huidobro oye el tintinear de las esquilas de un rebaño, pero las ovejas no llevaban esquilas, ni las cabras. Cuando Maestro pregunta al pastor cómo es que se oyen las esquilas si no las llevan, éste contesta que son “lejanías y engaños”, como le hizo saber el guía cuando estaba en Rusia y creía tener muy cerca las ciudades y sus iglesias que, por el contrario, cada vez se alejaban más. Se trata de símbolos isomorfos que surgen en el mismo contexto de proximidad del paraíso o de sus huellas.

Sin embargo, el bosque presenta otros rostros. Maestro Huidobro pregunta al pastor por el Éufrates y el Tigris, y éste le contesta muy triste: “Estaban, pero se han secado”. Si no hay agua, no puede haber paraíso ni puede haber vida, sólo muerte. Ello da lugar a un rostro de la muerte representado por un símbolo nictomorfo: el agua que huye, el agua profunda, inalcanzable, simbolismo sobredeterminado por la imagen catamorfa del pozo:

“Luego explicó que *el agua escaseaba mucho*, y que en los *pozos* estaba a un nivel de tres metros bajo el suelo y, si continuaba bajando y como huyendo por los manantiales, todo el ganado se moriría, como ya habían muerto muchos animales” (MH:105).

La mención directa del símbolo arquetípico del agua viene acompañada de la explicitación de su atributo nictomorfo y su matriz verbal: huyendo. Del mismo

modo, el lexema pozo viene acompañado del verbo bajar, que refuerza el simbolismo catamorfo. Además, el pastor dice que el pozo en el que iba a abreviar su ganado estaba tapado con una gran piedra que sólo podía ser movida entre tres hombres. Dificultad para levantar la piedra, para que la ascensión-vida se alce contra la caída-muerte. (Tal vez se aprecia ese carácter inquietante y un poco terrorífico del bosque, esa mezcla entre lo maravilloso y lo nefasto, entre la posibilidad de encontrar la vida -el Paraíso, los ríos Éufrates y Tigris-, y por otro lado, la amenaza de muerte).

Pero no todo son rostros de muerte, hay también símbolos de vida paradisíaca que le recuerdan a Maestro Huidobro que efectivamente está en el lugar de la real posibilidad del paraíso, que camina tras sus huellas:

“...se fijó Maestro Huidobro en que las ovejas y las cabras de aquel rebaño eran muy diferentes de las de esta tierra. Eran *blancas*, pero *el blancor de su lana daba en azulina, como si se hubieran bañado en añil*, y *la textura de la lana era más suave que la de la seda*; y las ovejas, cuando las acariciaba Maestro Huidobro, arqueaban el lomo como los gatos, y miraban, como ellos, con *ojos dorados y redondos*. *Las cabras eran pequeñas, y también blancas*, y le pareció a Maestro Huidobro que *algunas de ellas sólo tenían un cuerno* en vez de dos, y le pregunto al pastor el por qué” (MH:105).

Blanco, azul, dorado. Huelga explicar ya el simbolismo ascensional-luminoso de vida que componen. Son símbolos paradisíacos por excelencia cuyas imágenes se repiten. Las cabras constelan con la cabra de un solo cuerno que las señoritas habían retratado con su máquina, tesoro y símbolo paradisiaco al mismo tiempo. La lana blanca con un blancor que daba en azulina evoca las imágenes de pureza total y gloria inmarcesible del Apocalipsis.<sup>411</sup>

También el perro que guarda el rebaño es un animal especial, un perro que “todo el tiempo está preguntando acertijos; si no se acierta se ríe”. Por su función de “buen

---

<sup>411</sup> “Los que vienen de la gran persecución y entran en la Jerusalén celeste, han lavado y blanqueado sus vestiduras con la sangre del Cordero (Ap 7, 13). En la apertura del juicio solemne, salen del santuario los siete ángeles, vestidos de lino puro esplendente y ceñidos con fajas doradas (Ap 15,6). El jinete se que se pone en marcha para el combate final va en un caballo blanco (Ap 19, 11)”.



vigilante” ayuda y acompaña al pastor en su oficio, como el perro color canela que tenía la señora Esperanza y que la acompañaba a todas partes, especialmente los domingos cuando iba a encender el fuego en las casas. Es, sin duda, un animal del paraíso:

“El pastor le había comprado a la vez que las ovejas y las cabras, cuando vendieron los animales del Parque que estaba entre los ríos.

-¿Y ya no está? –preguntó Maestro Huidobro.

-No, ya lo cerraron –contestó el pastor-. No queda nada.

Pero le dio a Maestro Huidobro la dirección exacta de donde había estado tanto tiempo” (MH:106).

Maestro Huidobro se dispone a seguir el camino indicado por el guía. Su viaje sigue siendo un viaje hacia el centro: “La vereda daba *vueltas y revueltas*”. Y un centro es realmente Rello, el pueblo en el que Maestro Huidobro se encuentra con un antiguo amigo, el señor Espinosa el especiero. El recinto amurallado es isomorfo de la muralla de Alopeka, con idéntico valor simbólico de centro paradisíaco. E imágenes isomorfas de la casa de Maestro Huidobro y de las distintas estancias y lugares paradisíacos por los que ha pasado, se encuentran en la descripción entera de Rello. El oro (“los tejados del pueblo parecían de oro viejo”) remite al manzano de las manzanas de oro, pero también a la hoguera de oro del monasterio. Las especias son tesoros de la intimidad. Sin embargo,

“lo primero que vio le encogió un poco el corazón, porque fue un rollo de ajusticiar, todo de hierro y con la argolla para el cuello muy gruesa y poderosa” (MH:107).

Estructuralmente es igual que la escena del encuentro con el pastor: memoria del paraíso pero cercanía de muerte.

El isomorfismo entre Rello y Alopeka se revela en la descripción de las calles y las casas, la plaza y las tiendas. Los colores azul, blanco y ocre encendido levantan imágenes simbólicas de fuego y luz. El agua de la fuente compone una melodía nocturna en medio del silencio. Los escaparates de muchos colores dibujan la

cenestesia de la intimidad y las tiendas venden sus tesoros. En suma, intimidad y esperanza, exactamente igual que en Alopeka:

“...y las casas eran *blancas* o de un *color ocre encendido*, y el techo de paja [...] otras la fachada entera de azulejos portugueses, *blancos con dibujos en azulina* [...] *puertas azules* bajo esos soportales y *ventanas también azules* allá arriba, y los *muros encalados*. [...] Todo estaba allí en silencio en la placita, y *se oía el agua de un surtidor que caía en una gran taza azul* [...] puertas y escaparates de muchos colores: de color *rojo*, que eran librerías, de color *amarillo* que eran ópticas, de color *verdoso* que eran tiendas de ultramarinos, y de color *azul* que eran especerías, y las más abundantes” (MH:108).

Las tiendas “estaban siempre llenas”, a pesar de que en el pueblo sólo vivían veinticinco vecinos. “¿Eso, qué importa?”, preguntó la muchacha que un día había acogido en su casa-librería al señor Espinosa. El pueblo era un “emporio de comercio, y allí había multitudes, pero sus casas eran silenciosas y sus calles tranquilas” (MH:109). Importa la valoración simbólico-imaginaria de la cantidad, no la objetiva-numérica. El bullicio y la alegría de la vida en Rello son silenciosos y tranquilos. Una bella imagen simbólica refuerza aún más el carácter silencioso del pueblo: “Tocaba una campana a silencio, y éste se extendía como un mantel de lino sobre una mesa” (MH:109). La música que invita al silencio es esperanza; el silencio extendiéndose como un mantel de lino es una imagen de sosiego, de paz, de continuidad, es un símbolo cíclico. El lino es tejido, símbolo del ritmo cíclico sobredeterminado por su carácter vegetal; además, el tejido es considerado como un símbolo de totalidad precisamente en virtud de su capacidad de encogerse o doblarse y de extenderse o alargarse, virtud que la imagen potencia.

Las huellas del paraíso abundan en Rello, como en Alopeka. La casa del señor Espinosa es, como la de Maestro, un paraíso de la intimidad abierto a la esperanza. E incluso ambos personajes comparten su *imago mundi*: son viajeros, melancólicos y enamorados, hombres de letras que leen a la luz de una candela y guardan sus libros como verdadero tesoro, conversadores tranquilos, silenciosos y amigables, buscadores de vida contra toda esperanza.

El gabinete del señor Espinosa se presenta mediante un símbolo evidente del centro paradisíaco, isomorfo del despacho-biblioteca-habitación de leer de Maestro Huidobro:

“Las casas tenían *habitaciones de muy adentro de sí mismas*, y en la casa del señor Espinosa éstas desembocaban en un gabinete. Había allí una estantería y un pupitre donde aquél leía y meditaba, y también escribía sus Tratados, y por la noche ya, *a la luz de una vela*, unas *cartas de amor* a una muchacha que un día había visto en Ámsterdam” (MH:109).<sup>412</sup>

El gabinete es el rincón, morada íntima dentro de la intimidad de la casa. En el gabinete, una vela o candela de esperanza. Y una carta de amor, que trae ecos del mensajero y del amor de paraíso, porque es también un amor deseado el que vive el señor Espinosa. Y una conversación tranquila y silenciosa sobre el amor y el paraíso. En el clima de confidencia en que el señor Espinosa le cuenta su pena de amor a Maestro Huidobro, éste le comenta que, siendo niño, había visto cerca de allí el Éufrates y el Tigris, y un jardín de delicias. Su amigo afirma que aún existen y al día siguiente, de madrugada, partieron juntos hacia el lugar en el que en otro tiempo estaban. Pero sólo encontraron muerte y destrucción:

“...llegaron a un teso que parecía extenso como el mar, y llano como la palma de la mano.

—¡Aquí es! —dijo el señor Espinosa.

Corría un *viento helado* por aquella explanada en la que sólo *unos matojos levantaban la cabeza*, y la tierra era arenosa. Había *dos regatillos* que se juntaban, y sus cauces estaban cegados de yerbajos y cantos rodados.

—El Éufrates y el Tigris —dijo también el señor Espinosa” (MH:109-110).

---

<sup>412</sup> En el capítulo “Sobre las estancias” de *Los ojos del icono*, Jiménez Lozano incluye un apartado titulado exactamente “El gabinete de Spinoza”. En él comenta cómo es la “estancia de un hombre de letras o gabinete de un hombre erudito” tal como la han pintado, por ejemplo, Durero, en “San Jerónimo en su celda”, o tal como la ha descrito el propio Vives en los “Diálogos latinos”. “¿Hacía otro tanto el filósofo pulidor de lentes, Baruch de Spinoza?, se pregunta el escritor. “Lo que podemos decir es que, gracias al ojo holandés, científico y neutro, conocemos muy bien el hábitat urbano y doméstico en que vivió...”. (Op. cit., p. 98).

La desolación de Maestro Huidobro fue mayúscula. Veamos cómo se levanta el imaginario de muerte y destrucción. El matojo es una planta de tallo bajo, ramificado y leñoso, cuya forma revela el esquema de la atadura mediante el arquetipo del lazo; es un símbolo nictomorfo contra el que no puede alzarse la vida: “sólo unos matojos levantaban la cabeza”. (El mismo significado simbólico contiene el despectivo yerbajos). El rostro nictomorfo del tiempo está también en la tierra arenosa, movediza, inconsistente e infecunda, y en los dos regatillos cegados.

La inquietud y la angustia que esta visión produce en Maestro Huidobro la expresa bien su movimiento incesante; el personaje está como contagiado de ese paisaje desolador: “andaba de un sitio para otro”. Desolación que el señor Espinosa expresa con su paralización y silencio: “éste parecía una esfinge y callaba”. Movimiento incesante y paralización, dos reacciones sólo aparentemente distintas, pues ambas son rostro de muerte para la imaginación simbólica.

No hay respuesta ante la pregunta del por qué de la muerte, de la devastación del paraíso. Nadie sabe dónde ha ido a parar la belleza y la hermosura cuando ésta es destruida. “Nadie lo sabe. Siempre es lo mismo. Nadie lo sabe”, afirma el señor Espinosa. Maestro Huidobro sabe que no hay paraíso sin belleza, como no hay paraíso sin amor. De niño, descubrió qué clase de belleza es la del paraíso; de adulto, tuvo experiencia del amor... Por eso, seguirá viajando tras las huellas del amor y la belleza. Pero, ¿dónde está ahora la belleza?, ¿dónde se guarda la hermosura del mundo? Enseguida se encontrará con un pintor etíope, y él le guiará, le mostrará de nuevo el paraíso. Antes, vuelve a Rello y se entrega al dulce transcurrir de los días en compañía de su amigo, y de los valiosos tesoros de aquel:

“...estuvo algunos días, *leyendo libros, probándose gafas, oliendo especias, hablando de las cosas del mundo con el señor Espinosa*” (MH:110).

He aquí un pequeño paraíso o réplica de aquél: leer libros, mirar la realidad con distintas miradas, disfrutar de los sentidos y de los frutos de la naturaleza, conversar con la persona amiga. El final del capítulo es su epifonema simbólico o síntesis del imaginario global que en él se revela: la esperanza radical contra toda esperanza y la

certeza de que hay paraíso, y de que su memoria puede hallarse escondida en lo aparentemente insignificante:

“—El mundo es muy hermoso —dijo éste al despedirse.

Y le regaló *un guijarro azul del río Tigris* a Maestro Huidobro" (MH:110)

De nuevo el azul, el color de la claridad y la pureza primigenias, del triunfo de la vida sobre la tiniebla y la muerte, el color de la alegría, el color del paraíso -ya no es sólo el color del mensajero- cuya memoria se guarda en un simple guijarro. Así es el azul en el atlas de la antropología imaginaria universal, y en el imaginario de Maestro Huidobro y su amigo Espinosa, y en el universo literario del escritor José Jiménez Lozano, que lo expresa a maravilla en una de sus últimas publicaciones:

“...las cosas que nos rodean tienen memoria de hombre y cuentan, y también los colores de esas cosas. Por eso, por ejemplo, nos quedábamos mirando de muchachos un metal oxidado o con herrumbre, toda la sutil escala de coloraciones que se da en ese proceso de oxidación y que puede llegar al rojo sanguinolento, por un lado, y al ocre muy oscuro por el otro; y la herrumbre oscurece un poco nuestra ánima. Pero el azul es un color que ilumina todo y lleva consigo alegría; hasta un puñal introducido en una vaina de terciopelo rojo pero con una franja azul turquesa parece algo inocente, porque el azul siempre tiene memoria de Paraíso.”<sup>413</sup>

El título del segundo capítulo de la tríada, “La posada”, evoca las historias que el señor Benedicto el trajinero le contaba al protagonista cuando era un niño, y sobre todo “las amistades de posada y mesón” que sus viajes le habían proporcionado y “el poso inolvidable” que aquellas dejaban. En la “Fonda Miramar”, que es el nombre de la posada donde se aloja Maestro Huidobro, éste se encuentra con una de esas amistades “como relámpagos o aves volanderas” que decía el trajinero, pero que dejan una huella imborrable en el alma.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 158. Buena parte de la conversación que José Jiménez Lozano y Guadalupe Arbona mantienen en este libro versa sobre “los añiles del mundo” que colorean los cuentos del escritor, especialmente los que componen *El azul sobrante*.

<sup>414</sup> Las citas pertenecen al cap. “El trajinero” (MH:44).

El capítulo se estructura en dos partes simbólicamente marcadas por dos espacios narrativos y dos personajes con los que Maestro se encuentra en cada uno de ellos. En San Baudelio de Berlanga se había citado con el pintor Etíope a quien debía encomendar el fresco de la iglesia de Alopeka; en la Fonda Miramar comparte mesa y mantel con una elegante y misteriosa dama.

José Jiménez Lozano dedica a San Baudelio de Berlanga unas páginas que están entre las más mejores de su extensa obra ensayística: el primer capítulo de *Guía espiritual de Castilla*, titulado “La capilla Sixtina de Castilla”. En este capítulo de *Maestro Huidobro* hallamos una expresión poético-literaria de lo que allí se dice. De manera que, habiendo leído el ensayo, todo resulta de lo más natural en la novela: El Etíope, la palmera, la ermitilla bajo el árbol, el oso, el dromedario y el elefante pintados en sus muros, e incluso la conversación entre Maestro y el pintor. La cita del ensayo será inevitable en esta exposición, sin olvidar por supuesto el análisis poético-imaginario del texto.<sup>415</sup> En todo caso, es el trayecto antropológico de Maestro Huidobro, que ya conocemos bastante bien en este último viaje, el que marca el valor simbólico de las imágenes. Y es en su imaginario donde San Baudelio de Berlanga se alza como símbolo del paraíso.

Varios lexemas de contenido simbólico, imágenes ya conocidas, salen al paso al comienzo del capítulo. La estación y el tren son estancia y vehículo del viaje. Las mercancías, baúles y maletas son los continentes-morada de otros tantos tesoros, los que El Etíope necesitaba para levantar el paraíso que estaba pintando en San Baudelio: una capilla debajo de una palmera. Las imágenes del contenido-tesoro se desgranán con detalle. Son tesoros traídos de distintos lugares del mundo, como los que venían en el equipaje de Maestro Huidobro cuando éste regresó a su pueblo. En ellos se aúnan la constelación simbólica de la intimidad y la del viaje al paraíso:

---

<sup>415</sup> José Jiménez Lozano ha hablado de San Baudelio de Berlanga en otros ensayos, si bien no añaden nada esencial a lo dicho en *Guía espiritual de Castilla*. No obstante, el folleto que lleva por título *San Baudelio (Soria)*, publicado por Edilesa en 1991, ofrece la posibilidad de leer el texto del autor al tiempo que se contemplan las fotografías de la ermita, de muy buena calidad y gran tamaño. (También en *Guía* aparecen fotografías e imágenes en conjunción con la escritura, pero sólo dos de San Baudelio).

“Lo que pasaba era que necesitaba todavía muchos materiales que por aquí no había, y eso era todo el equipaje que allí habían descargado: *tierra roja y ocre* de Creta, *colores púrpura y lapislázuli* de Mesopotamia, *plata* de las Indias, *oro y diamantes* de África, *pieles de leopardo y serpiente, de marta y visón, de zorro negro*” (MH:112).

La tierra es símbolo de fertilidad; el rojo y el ocre, los colores de la vida y de la luz; el púrpura asume vida y luz, es símbolo de espiritualidad; el lapislázuli es el color del cielo nocturno en Mesopotamia; la plata se asocia al simbolismo cíclico de la luna; el oro y el diamante son símbolos luminosos; la serpiente, de renovación e inmortalidad.<sup>416</sup>

El imaginario del paraíso de *Maestro Huidobro* se adensa y amplía en este capítulo. El árbol se concreta en una palmera, símbolo paradisíaco por excelencia; el palacio de cristal o centro místico-ascensional y morada de lo Alto deviene isomorfo de la iglesia pequeñita o ermitilla bajo el árbol construida por El Etíope; la maravillosa fauna paradisíaca halla aquí su manifestación más esencial en las imágenes de un oso, un dromedario y un elefante, pintados también por El Etíope.

Antes de analizar cada uno de estos símbolos en el texto de la novela, conviene recordar que Maestro Huidobro experimenta algo fundamental en este capítulo: que el paraíso vive en sus imágenes artísticas o, dicho de otro modo, que el arte puede levantar vida, bebiendo del hontanar de la memoria donde toda belleza y hermosura perviven.<sup>417</sup> El Etíope le dice a Maestro Huidobro que guarda en la memoria aquel maravilloso paraíso que se hallaba entre el Éufrates y el Tigris, y que todo volvería a existir de nuevo cuando él lo pintara. Maestro Huidobro sabrá por experiencia que el paraíso existe en San Baudelio de Berlanga, y que es tan hermoso como el Parque Municipal de Isola. Es todo un imaginario del paraíso que quedará ya para siempre grabado en sus adentros. Y es también la idea que subyace en la “poética del

---

<sup>416</sup> Cfr. voz “color” en CIRLOT, J. E., op. cit., pp. 139-141; voz “lapislázuli” en *Ibidem*, p. 276.; voz “diamante” en *Ibidem*, p. 174. (Resulta interesante señalar que Cirlot se vale de la etimología para explicar el simbolismo del diamante (del sánscrito “*dyu*”, ‘ser brillante’).

<sup>417</sup> Al comienzo del apartado 3.1.2, se habló de esta virtualidad del arte y de su vinculación con la naturaleza de la imagen simbólica tal como se entiende en Poética del Imaginario.

nombrar” de José Jiménez Lozano, en su concepción del arte literario. Para argumentar esta afirmación, permítanos el lector hacer un paréntesis trayendo al discurso un microrrelato del escritor. En él se expresa la concepción del arte como vida, un imaginario que su protagonista, la Luisilla, comparte con el pintor Etíope, con Maestro Huidobro, también con Jiménez Lozano:

“Era como un gorrioncillo, y siempre estaba sentada en la escalera, en un descansillo, contra la pared para no hacer estorbo; y miraba a todos con aquellos ojos tan grandes que le comían media cara y eran tan azules; tan rubio y sedoso su pelo, tan triste su sonrisa.

No tenía manos, y ponía sus muñones sobre el halda para mirárselos interminablemente; y, cuando los que pasaban por allí le preguntaban qué miraba, ella respondía:

—Un pájaro.

Pero nadie veía allí, en su halda, un pájaro, ni nada, sólo sus muñones. Aunque esto era porque no sabían que ella quería bordar un pájaro que había visto un día, con una corbatilla roja al cuello. Sólo que no tenía manos la Luisilla, pero ¡le veía tan bonito! Tal y como ella le bordaría, si pudiera.”<sup>418</sup>

Veamos cómo se expresa esta idea del arte y la memoria como generadores de vida en el diálogo de Maestro con El Etíope, y cómo se presentan los símbolos paradisíacos arriba mencionados:

“Y El Etíope le contó entonces que él estaba pintando ahora *una capilla debajo de una palmera*.

—¿Es que hay por aquí *palmeras*? —dijo Maestro Huidobro muy excitado.

El Etíope le contestó que ahora ya no, pero que, cuando pasaban por aquí el Éufrates y el Tigris, había *muchas, y otros muchos árboles y agua, y animales de todas clases*.

—¿Y usted vio todo eso?

—No, no; pero hay memoria.

---

<sup>418</sup> *Un dedo en los labios*, op. cit., p. 67. Esta idea del arte como vida se expresa en varias narraciones del autor. Pueden verse, por ejemplo, “La analfabeta” (en *Ibíd.*, p. 113) y “El árbol” (en *Los grandes relatos*, op. cit., pp. 48-50).



Y añadió El Etíope que, sin embargo, cuando él lo pintara, todo volvería a existir de nuevo, y mejor que antes. [...]

...subieron a la capilla que éste estaba pintando. El techo era una palmera, y en cuanto entraron allí se encontraron muy acogidos. Lo primero que había hecho El Etíope había sido construir una iglesia pequeña o ermitilla bajo el árbol, y luego ya pintaría a su alrededor los animales. Ya había pintado un oso, un dromedario y un elefante, y estaban allí tan contentos” (MH:112).

El árbol aúna los esquemas ascensionales (luz, vida) con los cíclico-vegetales (regeneración, fecundidad, inmortalidad) y los mesiánicos del fuego (esperanza). Es también un símbolo antropomórfico fundamental de la antropología imaginaria.<sup>419</sup> La palmera reúne dichos valores, pero es sobre todo un símbolo del paraíso y, como tal, convoca también imágenes del centro paradisíaco o centro místico, lugar de intimidad (“en cuanto entraron allí se encontraron muy acogidos”) que se expresa igualmente en lo minúsculo, en la “iglesia pequeña o ermitilla”, imagen en la subyace la estructura de miniaturización propia del simbolismo místico o de intimidad. Pero, como el palacio de cristal de aquel otro paraíso de la infancia de Maestro Huidobro, la ermitilla es centro místico, morada de lo Alto. En la descripción que Jiménez Lozano hace de ella, los valores ascensionales de la palmera y los del centro paradisíaco aparecen con una explicitación mayor que en la novela -a la estructura mística de miniaturización se une la de reduplicación: a mayor altura, mayor intimidad-:<sup>420</sup>

“Bajo la palmera, una especie de *mezquitilla* -o minúscula iglesia copta, por su blanca alegría- o bosquecillo de pequeñas columnas cilíndricas [...] En esta tribuna o estancia, ya a medio camino del follaje del árbol y de su misterio celestial, se encuentra una *capillita*, casi como un “kiosko” [...] Pero *todavía más arriba, hay aún otra estancia última y suprema*, entre los brazos mismos de la pétrea palmera, en

---

<sup>419</sup> “El árbol tiene tendencia a sublimarse, a verticalizar su mensaje simbólico. [...] El árbol-columna viene a estructurar la totalización cósmica ordinaria de los símbolos vegetales por un vector verticalizante” (DURAND, G., op. cit., p. 325).

<sup>420</sup> El historiador de las religiones Mircea Eliade ha explicado muy bien cómo los símbolos ascensionales (árbol, pilar, montaña, etc.) se hallan estrechamente vinculados al simbolismo del centro, cómo la ascensión se eleva siempre hacia un centro, y por ello simboliza “el camino hacia la realidad absoluta”, es decir, aquella a la que el hombre puede llegar a través de la santificación, el amor, la muerte, el conocimiento metafísico, etc. (Cfr. *Imágenes y símbolos*, op. cit., pp. 44 y ss.).

lo más alto del ascenso místico. [...] un “mihrab” donde nada había y nadie habita, símbolo de la ascensión suprema e inalcanzable; presencia de lo Alto que, en lo alto de la palmera o escala del paraíso se revela: allí donde no hay nada y sólo es el vacío y el silencio; la morada de Cristo, como en “El manuscrito de las tres palomas”, donde aparece en su mandorla o almendra sagrada, rodeado de pájaros, en la copa de un cedro.”<sup>421</sup>

El oso, el dromedario y el elefante son símbolos de vida y alegría paradisíacas (“estaban allí muy contentos”), y sólo en referencia a las pinturas de San Baudelio podemos entenderlos como tales. Aunque en el texto de la novela sólo se nombran, sin mencionar detalle sobre su maravilloso, paradisíaco colorido:

“...están ahí primordialmente como expresión de vida y vida paradisíaca: el delicioso dromedario amarillo de tan elegante cuello y el expresionista oso rojo, de un trazado lleno de poder. O el elefante atigrado, surrealista, con su juguetona trompa que tanto fascinó a esos siglos medios. El pintor los ha transpuesto «picassianamente» con mayor atrevimiento aún que como lo pintó el de Valcabado, o quizá nunca lo había visto: ni siquiera en una de esas telas que lo representaban con tanto realismo, tal y como podemos comprobarlo en la que se conserva en San Isidoro de León, y plasmó aquí su sueño.”<sup>422</sup>

La segunda parte del capítulo se abre con la llegada de Maestro Huidobro a la Fonda Miramar, cuyo nombre, por ser mención directa del primer continente-morada, nos da idea de cómo Maestro Huidobro se va a sentir en ella acogido. La coherencia compositiva simbólica entre el imaginario que se dibuja en la primera parte o estancia paradisíaca de San Baudelio y esta segunda parte es clara: en la Fonda los símbolos ascensionales se revelan de nuevo junto a otros sintéticos o de esperanza, sin dejar de ser en ningún momento estancia de intimidad. Maestro Huidobro sigue viviendo entre la ascensión hacia la luz-vida y la acogedora intimidad-esperanza del centro. Y en este clima o paisaje interior y exterior le sale al encuentro la dama.

La fonda tiene una torre y desde ésta se ve el mar:

---

<sup>421</sup> *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 20.

<sup>422</sup> *Ibídem*, p. 22.

“...se llamaba «Fonda Miramar» porque se aseguraba que en los *días muy claros*, cuando había cercanías, si alguien *se subía* a la *torre* que tenía la fonda y se ponía una mano sobre los *ojos* haciendo visera para protegerlos de la *luz del sol* y aguzarlos, *se veía* a lo lejos *el mar reluciendo como la plata o como una banda azul por encima de los pinos*” (MH:113).

Días muy claros, torre, ojos, banda azul, etc., todas son imágenes ascensional-luminosas, símbolos de vida. La ascensión se manifiesta por medio del esquema verbal subir y de sus arquetipos epítetos y sustantivos: azul, claros, días, luz, sol, torre. Si a la verticalidad ascensional de la torre le asociamos la horizontalidad del mar que se divisa a lo lejos, forman una especie de cruz, bellamente dibujada mediante dos comparaciones plenas de sugerencia imaginaria: “como la plata o como una banda azul por encima de los pinos”. En la imagen del mar reluciendo y sus dos comparaciones se funden horizontalidad (banda azul), altura (por encima de los pinos), y luz (reluciendo, plata, banda azul). La torre y el mar forman una cruz, símbolo de totalidad cósmica, símbolo sintético emparentado con el árbol y el fuego; la cruz es eje del mundo y fusión de contrarios vida-muerte.<sup>423</sup>

El número de la habitación que le dan a Maestro Huidobro en la fonda está impregnado de simbolismo, por la cifra e incluso por su grafía: 202. Igual que la o en Isola, el cero está en el centro. Por su forma, el cero es círculo cerrado y altura: la verticalidad ascensional se une al cierre propio de la intimidad del centro. Al ser el 202 un número capicúa, el dos, que es número conflictivo, quedaría neutralizado.

El comedor de la fonda se describe minuciosamente. La estancia presenta un isomorfismo notable con aquella fonda o cafetería de la estación del pueblo grande, en la que habían desayunado los niños y don Austreberto el día de la excursión a la granja. El simbolismo viene dado por la cenestesia de la intimidad que trae el olor a café, leche, chocolate, pan recién hecho y pan tostado, dulces y frutas. Simbolismo

---

<sup>423</sup> “Cual acontece con el Árbol de la Vida, la cruz es un «eje del mundo». Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por la que las almas suben hacia Dios. [...] es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 157). Sobre el símbolo sintético de la cruz y cómo ésta se une en la gran constelación arquetípica del árbol y el fuego. Cfr. DURAND, G., op. cit., pp. 313 y ss.

de intimidad sustancial y cíclico vegetal unidos por el esquema digestivo-alimentario. Mantel blancos, como la luz celeste; cafeteras de plata, y unas muchachas que empujaban los carros de servicio: plata, mujer, símbolos de la feminidad lunar y cíclica. Sonidos de los platos, cucharillas y vidrios, sonido bajito de las palabras recién estrenadas de la mañana: melodía nocturna, acompañadora de la cenestesia olfativa, gustativa y táctil de la intimidad. Maestro Huidobro se sumerge en el cálido ambiente del comedor, algo ensimismado:

“Maestro Huidobro se sentó en la mesa que le indicaron, pero había un servicio para dos y, apenas Maestro Huidobro desdobló la servilleta y se quedó mirando la mermelada y la leche que había sobre la mesa, llegó *una dama muy elegante* y le dio los buenos días, mientras a su vez se sentaba. Luego *le sonrió*, y Maestro Huidobro se azoró mucho.

La *dama* era una mujer madura, muy hermosa, con el pelo de color castaño peinado a moño, *toda vestida de blanco con un cuello azul celeste que se transparentaba entre encajes*. Los dedos de sus manos eran muy largos, y en uno de ellos llevaba *una sortija de oro con una piedra roja, un rubí como los del collar y la pulsera*. Le dijo a Maestro Huidobro que era directora de *Ferrocarriles Exteriores* y tenía oficinas en el mundo entero, que tenía visitar continuamente” (MH:113-114).

Después de “Idro por el mundo”, la palabra dama está simbólicamente marcada, es repetición de una imagen, de un símbolo del amor de paraíso. No es una señora, o una huésped, o una mujer simplemente -aunque el narrador emplee luego la palabra mujer en su descripción-; es una dama. Es lo primero que llama la atención. Lo segundo, que nada más saludar y sentarse, la dama “le sonrió”. Porque también la sonrisa de la dama es símbolo del amor y la espera del amor, pero de un inaprehensible amor y muy pequeña esperanza o certeza de su cumplimiento. “Maestro Huidobro se azoró mucho”, es comprensible; la anterior sonrisa de la dama le enfermó de amor.

¿Qué hay de nuevo en la dama? ¿Qué simboliza en este último viaje al paraíso de Maestro Huidobro? Fijémonos bien en ella, en el precioso simbolismo que levantan su atuendo y sus adornos, su descripción entera y su oficio. (El narrador no describe a Sonia, la dama-amor, pero sí a ésta, lo que hace aún más interesante su descripción:

la suponemos expresiva de nuevos matices simbólicos). Iba “toda vestida de blanco, con un cuello azul celeste que se transparentaba entre encajes”. Blanco y azul: luz y vida, paraíso. Azul celeste, transparencia: luz y vida divinas. Como el visitante, como María Celeste y su padre, como las ovejas y las cabras del paraíso que Maestro vio en el rebaño del pastor Eumeo. La dama-amor-sonrisa es también mensajera del paraíso. Su mensaje lo anunciará al despedirse de Maestro Huidobro, y entonces hablará de la hermosura. De momento, quedémonos con que la dama era “muy hermosa”. Llevaba adornos: “una sortija de oro con una piedra roja, un rubí como los del collar y la pulsera”. Sortija, collar y pulsera apuntan al simbolismo cíclico por su forma circular, pero su valor procede sobre todo de la materia de la que están hechos: oro y rubí. E incluso se especifica que el rubí es piedra roja, es decir, sus atributos. El rubí se asocia al fuego por su color rojo, reúne un simbolismo de vida y esperanza por ser del color de la sangre y del fuego, y un simbolismo de eternidad por ser piedra. Aunque el rojo puede ser sangre derramada o herida, un rostro de muerte, de cuya reminiscencia no está exento el rubí, su proximidad al oro (luz-sustancia-fuego) y el ser piedra determinan su valor principal.<sup>424</sup>

El oficio de la dama la relaciona directamente con el viaje pues le dijo a Maestro Huidobro que “era directora de Ferrocarriles Exteriores y tenía oficinas en el mundo entero”. Es una dama viajera, como lo son, de un modo u otro, todos los mensajeros de la novela. Es claro que su anuncio conllevará un viaje, ¿hacia dónde? El adjetivo exteriores ofrece una pista: viaje a lo exterior, a lo no conocido. Y Maestro Huidobro ya conocía el mundo entero.

Tras un breve diálogo sobre la ocupación de Maestro Huidobro, la dama le dice: “La vida es muy hermosa” y él responde con un escueto y rotundo: “Sí”. La afirmación de la dama es casi idéntica a la que pronunció el señor Espinosa al despedirse de Maestro: “El mundo es muy hermoso”. Entonces, los dos amigos acababan de comprobar que ya no estaba el paraíso que Maestro conoció de niño, que había desaparecido toda aquella “hermosura antigua”, y la frase expresa la esperanza de

---

<sup>424</sup> Según J. E. Cirlot, el simbolismo del color suele proceder de tres fundamentos, entre los cuales el más importante es “el parentesco entre el color y el elemento de la naturaleza, reino, cuerpo o sustancia” que lo presenta. Cfr, op. cit., p. 140.

que hay paraíso, de que aún se guarda su memoria. ¿Y aquí? ¿Qué expresa “la vida es muy hermosa” en boca de la dama, a quien Maestro Huidobro apenas conoce? Por lo pronto, expresa la misma esperanza, porque, si hay hermosura, hay paraíso. Y porque, antes de irse la dama “sonrió de nuevo a Maestro Huidobro”, y ya sabemos que la sonrisa de la dama encierra un mundo, tal vez un misterio, pero un misterio relacionado con el amor y la espera del amor.

Sin embargo, el lector sabe, o intuye a estas alturas del relato, que la dama simboliza la muerte. Puede ser. Lo vamos a comprobar enseguida siguiendo su rastro poético-imaginario hasta el capítulo final. Pero, hasta aquí, sus imágenes hablan de la vida, ella afirma la hermosura de la vida, y es mensajera del paraíso. Más tarde, escribirá una carta a Maestro Huidobro e irá finalmente a visitarle el día de su muerte. Pero, conviene subrayar que, en este su primer encuentro con él, le anuncia el paraíso. ¿Es posible anunciar el paraíso y la vida en la proximidad de la muerte? Lo es. El análisis poético-imaginario de la dama lo confirma: no hemos encontrado en ella ni un solo rostro de la muerte (ni tiniebla, ni mancha, ni atadura, ni abismo...), sólo una reminiscencia en el rubí. ¿Es posible que el viaje hacia la muerte sea un viaje al paraíso? Lo es en el imaginario de *Maestro Huidobro*. Sólo por razones de claridad expositiva hemos colocado el apartado sobre la relación entre Paraíso y Juicio Final después de éste. Antes de emprender este tercer viaje, Maestro Huidobro mantiene una conversación con Mosén Pascual sobre la pintura que debía hacerse en la iglesia de Alopeka, en la que se pone de manifiesto la semejanza entre ambos símbolos en el imaginario del protagonista. Luego, para Maestro Huidobro, al final también habrá un paraíso. Luego, es posible que la dama esté anunciando el paraíso, pero un paraíso *otro*. Sin duda, la dama es un símbolo complejo. Son dos sus imágenes, la del amor y la de la muerte, pero es uno el símbolo, y es un símbolo de la constelación del viaje al paraíso. Aquella primera imagen, la de Sonia (Silvia), nos mostraba inicialmente su tendencia a aparecer y desaparecer porque enseguida iba a convertirse en símbolo del amor inaprehensible y su esperanza. Y ya entonces vimos un guiño de la muerte en los crisantemos y su confusión con las flores del mal. Esta segunda imagen de la dama nos muestra en principio su mensaje de paraíso porque va a convertirse pronto en símbolo de la muerte y tal vez el paraíso se halle también al final.

Para completar la exposición sobre la dama, analizamos su presencia en los dos últimos capítulos de la novela, “Las tercianas” y “Memoria”, aunque ello suponga un salto adelante en el tiempo de la narración. Cuando Maestro Huidobro regresó a casa estuvo enfermo de tercianas y todos creyeron que se moría, pero se recuperó. Por la primavera recibe una carta de la dama en la que únicamente decía: “Iré a visitarle”. En principio, la carta remite a la subconstelación del mensajero. Pero hay una diferencia sustancial entre ésta y las otras cartas-imágenes de la novela: el sobre no tiene azul. Era “un sobre grande y blanco de la dama que Maestro Huidobro había conocido en la fonda “Miramar”. Hay luz, pero no alegría del azul-vida ni atisbo de la intimidad de lo minúsculo. La dama ya no es mensajera del paraíso, sino de la muerte. Pero su carta llega al mismo tiempo que la carta de El Etíope diciendo que llegará al pueblo en verano, de modo que la muerte se anuncia al tiempo que la posibilidad del paraíso queda abierta (porque todavía no se sabe si El Etíope pintará un Paraíso o un Juicio). Maestro Huidobro comienza a hacer los preparativos para recibir a la dama. Manda acomodar la mejor habitación de huéspedes, pero no es una estancia porque no hay en el texto imágenes de intimidad; lleva a la habitación un piano, pero no se escucha la música-esperanza; cultiva lirios y rosas que, por su simbolismo cíclico vegetal encierran promesa de vida, pero siempre vida después de la muerte que es lo propio del ciclo; sacó de los arcones sus mejores libros, que son tesoros de la intimidad, pero ya son “menos tesoros” porque están privados de su continente-morada. La vida está, pero se escapa. “No sé por qué, pero no me gusta esta visita”, le dice Mosén Pascual a Maestro, y éste les confiesa a Mosén y al médico joven: “Es que me da miedo”. Le preguntan por qué y él responde: “Porque no la conozco”. En ese momento, Maestro Huidobro emprende su viaje hacia lo desconocido: se desplomó y tuvieron que llevarle al hospital, donde recibe la anunciada visita de la dama:

“A poco de estar allí nosotros, vimos a *una dama* que venía por el pasillo de la clínica, y se detuvo en la puerta de la habitación de Maestro Huidobro. Era *una dama muy hermosa*, e iba *vestida de blanco*, y *llevaba un bolso y zapatos rojos*. La puerta estaba abierta, pero ella llamó golpeándola con los nudillos, y dijo:

—¿Permiso?

—¡Adelante! —contestamos nosotros poniéndonos en pie.

Maestro Huidobro alzó la cabeza y la miró. Dijo:

—¡Ay!

Y murió. Pero *la dama ya no estaba...*” (MH:120).

El narrador repite que la dama “era muy hermosa”. ¿Es que puede ser hermosa la muerte? ¿O es que la dama no simboliza en realidad la muerte sino que es más bien es una mensajera de la vida y de la muerte? Y entonces, ¿no es la vida la que es hermosa, y su hermosura se revela aún más claramente cuando la muerte se halla en su proximidad y cercanía? La dama iba vestida de blanco: vida y luz. Su bolso y sus zapatos eran rojos: vida que puede ser muerte, o muerte que puede ser vida. Pero ya no hay azul. Tampoco hay sonrisa. Ni la dama habla, sólo pide permiso, entra y desaparece. La puerta estaba abierta (Maestro Huidobro había hecho los preparativos para recibirla).<sup>425</sup> Y la reconoció enseguida, como a Sonia, pero no por su voz sino por su mera visión. La reconoció y la conoció al mismo tiempo, y lo expresa con una interjección exclamativa: ¡Ay!<sup>426</sup>

Guadalupe Arbona ha observado cierta relación entre “la señora de *Maestro Huidobro*” y “una serie de personajes femeninos benefactores y pertinazmente misteriosos de la narrativa de Jiménez Lozano”.<sup>427</sup> Ambos adjetivos, benefactora y misteriosa, podrían atribuírsele a nuestra dama. El primero, por el hecho de ser

---

<sup>425</sup> En un collage de José Jiménez Lozano, la leyenda “la puerta está abierta” ocupa sobre fondo blanco la mitad izquierda de la composición; en la otra mitad, una puerta abierta a un paisaje natural. La puerta parece abrirse en primer término a un pequeño descansillo con dos tramos de escalera, uno a cada lado; el descansillo está limitado por un pequeño murete en el que figura la leyenda: “nec temeritas”. Sección “Inéditos” / “Collages”, en [http://www.jimenezlozano.com].

<sup>426</sup> Interjección que recuerda, por lo opuesto de sus imaginarios, las últimas palabras del personaje de un cuento de Jiménez Lozano en el instante en que cae en la cuenta de que se muere: “Me c... en Tal. ¡El escopetazo!”. Las palabras de don Pablo, el cura protagonista de “El escopetazo”, suponen un reconocimiento de la muerte, pero como una inevitable traición, como “los escopetazos contra las torcaces y las liebres encamadas, llenas de sueño y confianza”. (en *El santo de mayo*, op. cit., pp. 15-20). El “¡Ay!” de Maestro Huidobro, en cambio, reconoce a la muerte en una hermosa dama que, poco tiempo antes, le anunció el paraíso. Es el lamento dolorido frente a la queja amarga y desesperanzada de don Pablo. No extraña, porque el hilo que había atado a la vida a don Pablo era infinitamente más frágil y quebradizo que el de Maestro Huidobro. Tenía don Pablo sus tesoros de la intimidad, que eran unos muebles viejos que compraba e iba guardando; tenía su huerto donde recibir la promesa del ciclo de la vida, le gustaba comer... pero, ¿qué es todo esto comparado con los viajes de Maestro y su indecible experiencia del paraíso?

<sup>427</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento...*, p. 332. G. Arbona hace esta observación en una nota al pie vinculada al comentario sobre el personaje de Carmen, del cuento “El Juicio Final”.



mensajera del paraíso y estar llena de símbolos de vida su descripción inicial; el segundo, porque habiendo analizado las imágenes que dibuja su presencia textual en la novela, no hemos podido afirmar, sin más, que la dama simboliza la muerte. (Algo que, por otro lado, quienes se han aproximado a la novela desde otras perspectivas y sin tener como objeto de estudio específico el personaje, han afirmado con naturalidad, como si fuera de suyo que es una dama-Muerte;<sup>428</sup> y seguramente, lo mismo le sugiere el personaje al lector sin intención crítica alguna, entre otras cosas). Uno de esos personajes femeninos de los que habla la profesora Arbona es la señora Justa del cuento “La piel de los tomates”, cuento que da título al libro al que pertenece. La comparación de la señora Justa con la dama de *Maestro Huidobro*, miradas ambas a la luz del imaginario que dibujan en sus respectivos textos, acaso arroje alguna luz sobre el simbolismo de esta última. En el cuento, conviven, en un mismo espacio narrativo verdaderamente enigmático y cargado de simbolismo, la señora Justa y la Señora (anónima, nombrada siempre mediante el apelativo genérico en mayúscula). De entre las imágenes que configuran el imaginario de la señora Justa, varias emergen en la descripción de su casa, del entorno en que ésta se halla y de su oficio: cultivar tomates. Su casa “era una casita muy pequeña, blanca, con tejas muy rojas, y con la puerta y las ventanas pintadas de azul”.<sup>429</sup> Blanco, azul y rojo; luz, alegría y vida, pero vida que no echa en olvido la presencia de la muerte. Son los colores de la dama en su primera aparición ante Maestro Huidobro en la Fonda Miramar, cuando se reveló como mensajera del paraíso y afirmó que la vida era muy hermosa. El azul de la casa de la señora Justa constela en el cuento con el de las “gaviotas azules de la laguna” que vivían en las proximidades de su casa, pero también en “la otra orilla” (“el señor Miguel el barquero”, vecino de la señora Justa y de la Señora, lleva a la otra orilla a los turistas que visitan la zona). El azul de las gaviotas es vida, pero éstas habitan a ambas orillas de la laguna. Las gaviotas eran las únicas que se posaban en “aquel roble gigantesco”, otro elemento simbólico que se alza en el singular espacio narrativo del cuento, en el entorno de la casa de la señora Justa, -y de la Señora-:

---

<sup>428</sup> “...Maestro Huidobro que ve la visita de la dama blanca, la Muerte”. (POZUELO YVANCOS, J. M., “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, op. cit., p. 52).

<sup>429</sup> *La piel de los tomates*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 46.

“Y con aquel roble gigantesco, que sobresalía por encima de las tapias, y que estaba seco pero daba más sombra que muchos árboles bien verdes y copudos; pero allí no había ningún pájaro, y sólo se posaban en él las gaviotas azules de la laguna”.<sup>430</sup>

El árbol, a pesar de estar seco, conserva ese valor simbólico de esperanza que le es propio: da sombra, y la sombra de árbol es compañía y consuelo para quien a ella se acoge. Lo enigmático lo impregna todo; desde el punto de vista simbólico, se expresa mediante la coincidencia de la muerte y de la vida en un mismo espacio narrativo. Pero el símbolo más importante del cuento son los tomates, o mejor, la piel de los tomates que le da título. Los tomates son verdaderos tesoros de la intimidad, pero no sólo esto. El texto se prodiga en imágenes que mencionan directamente los arquetipos epítetos: oculto, calmo, caliente (“todo era un tino y un comprender el calor que necesitaban”, “taparlos como con el embozo de una sábana”); el realismo sensorial y la miniaturización, estructuras propias del simbolismo místico o antifráscico, se revelan mediante la alusión al tacto de la piel de los tomates (“un buen tomate ofrecía él mismo la piel con que se le hiciera una caricia”) y la abundancia de diminutivos (“calorcillo”, “solanilla”, “chaquetilla”), respectivamente. Los tomates se presentan, además, como materia animizada, lo que intensifica su valor de tesoro. La piel de los tomates es un símbolo de vida, pero, he aquí lo importante: una vida tan intensamente unida a otra vida (la de los tomates), y a la vez tan frágil, que parecería un milagro su existencia. Se trata de una vida hermosísima, intensa, pero que requiere mucha misericordia y muchos cuidados porque se halla en estrechísima convivencia o vínculo muy fuerte con la muerte, o con la amenaza de ésta, su proximidad o su cercanía. Las imágenes teriomorfas o rostros de muerte se dibujan a la perfección mediante los verbos despellejar y arrancar que remiten a los esquemas verbales de la teriomorfía. Con ellas se expresa la real amenaza de muerte para los tomates:

“porque un tomate tenía que abandonar su piel entre las manos, no tenía que pelarse, porque entonces era como si se le despellejara, y había que ser misericordiosos con las verduras y las frutas y las cosas”.<sup>431</sup>

---

<sup>430</sup> Ibídem, p. 44.

La delicadeza de la imagen del tomate abandonando su piel entre las manos se opone al desgarro de la imagen que compone un tomate al ser pelado. En la primera, la vida que simboliza la piel de los tomates sería “abandonada” como para revelar más vida, la que se hallaría en el interior del tomate (desde el punto de vista imaginario, la vida que está aún más oculta). En la segunda, en cambio, la imaginación se duele de la separación porque hay muerte, porque el tesoro de la vida más oculta resulta violentamente privado del continente-vida que lo guarda. La contraposición de las imágenes resulta compleja, y coherente para la imaginación simbólica.

En suma, todos los símbolos de vida llevan en sí la marca de dos estructuras sintéticas del imaginario: la *coincidentia oppositorum* y la dialéctica de los antagonistas. (No hay símbolos de vida claramente diurnos, donde se manifieste sin más el triunfo de la vida sobre la muerte y la estructura o relación entre ambas sea de antítesis polémica). La esperanza, la vida, se muestra frágil, pero absolutamente real tal como nos ha desvelado el análisis. Es vida representada bajo el régimen nocturno de la imagen, luego no puede haber antítesis polémica con la muerte, sino inserción en la dialéctica muerte-vida.

Hemos recalado en la vida que se encierra en la piel de unos tomates porque la señora Justa podría arrojar alguna luz sobre el simbolismo de la dama de *Maestro Huidobro*. Volvamos pues a ellas dos. ¿Quién es la señora Justa en “La piel de los tomates”? ¿Qué simboliza? ¿En qué consiste ese vínculo entre personajes femeninos que ha intuido la profesora Arbona? Finalmente, ¿qué simboliza la dama? La señora Justa cultiva los tomates con sumo cuidado y amoroso tino; simbólicamente es la que conserva el tesoro y guarda la vida, pero también la que simboliza todo esto inmersa en un espacio narrativo donde la muerte y la vida conviven en tensión dialéctica hacia la esperanza de esta última. El vínculo entre la señora Justa y la dama reside en el amor a la vida, en la hermosura de la vida que ambas declaran, en el hecho de que, para ambas, la hermosura de la vida se revela en la proximidad y cercanía de la muerte. Ambas están continuamente rozando las aristas de la muerte, o la muerte

---

<sup>431</sup> *La piel de los tomates*, op. cit., p. 45. Todas las palabras y expresiones con valor de imágenes que he citado entre paréntesis se encuentran en esta misma página del cuento.

misma, pero de lo que hablan con mayor elocuencia es de la vida.<sup>432</sup> Poco antes de comenzar este breve discurso comparativo, nos preguntábamos si la dama no sería en realidad mensajera de la vida y de la muerte, si ese interés del narrador en repetir que la dama “era muy hermosa” no estaría hablando de la hermosura de la vida que la cercanía de la muerte torna aún más vívida de lo que es habitual. Tal vez se impone ahora la respuesta afirmativa. La dama de Maestro Huidobro es un símbolo sintético del régimen nocturno. Un símbolo que se presenta en la novela mediante dos imágenes: la de la dama Sonia, símbolo del amor inaprehensible o amor de paraíso y mensajera del mismo, y la de la dama muy hermosa, símbolo de la muerte y, al mismo tiempo, de la real existencia del paraíso en la vida (su hermosura) y en la muerte.<sup>433</sup>

“El regreso” es el título del capítulo que cierra el viaje de Maestro Huidobro tras las huellas del paraíso de su infancia. El lexema “regreso” coincide en su raíz (el verbo lat. *gradi*, ‘andar’) con progreso. Tanto regresar como progresar son esquemas verbales de las estructuras sintéticas de lo imaginario, en sus modalidades cíclica y mesiánica, respectivamente. Ambos operan en los tres viajes de Maestro Huidobro.

Lo primero que cabe destacar de “El regreso” es que Maestro Huidobro “dio un rodeo muy grande para volver al pueblo porque se perdió” (MH:115), y el hecho de perderse no es nuevo. También Idro y sus compañeros de la excursión a la granja se

---

<sup>432</sup> Es llamativo que la dama de *Maestro Huidobro* presente este vínculo con el personaje de la señora Justa, pero no con la Señora, que es el personaje que simboliza la Muerte en el cuento. Nuestra dama, aunque no tiene nombre propio en esta segunda imagen textual, sí tiene rostro, voz y presencia en el relato. G. Arbona, en su estudio de “La piel de los tomates”, hace una tabla comparativa entre “la artificialidad de la muerte” representada en la Señora y “el acontecimiento de la vida” que encarna la señora Justa. Pues bien, ninguna de las características atribuidas a la primera, la Muerte, se encuentran en la dama de Maestro Huidobro. Cfr. *El acontecimiento como categoría del cuento...*, op. cit., p. 356.

<sup>433</sup> Hemos analizado los símbolos de algunos cuentos de Jiménez Lozano en busca de algún aspecto de interés para completar el análisis de esos mismos símbolos en *Maestro Huidobro*. Algunos de esos cuentos han sido estudiados por G. Arbona desde la categoría del acontecimiento. Al leer los trabajos de G. Arbona, se ha constatado que el acontecimiento que vertebra el cuento suele coincidir con el lugar del texto en que se halla la mayor densidad simbólica del mismo. A expensas de una mayor profundización en el asunto, ello quiere decir, por lo pronto, dos cosas. La primera, que tanto la categoría de análisis llamada acontecimiento como las categorías poético-imaginarias resultarían validadas mutuamente. La segunda, que podría abrirse una interesante vía de estudio de los cuentos de Jiménez Lozano, la de la puesta en diálogo y comparación entre las categorías analíticas del acontecimiento y las de la Poética del Imaginario. Dicho de otro modo, acontecimiento y símbolo como vías conjuntas de estudio de los cuentos del escritor.

perdieron, y entonces fueron a dar a un paraíso. La pérdida, o nos abre de algún modo la puerta del trasmundo, o, gracias a ella, se va a revelar algún elemento del imaginario del paraíso o alguna huella del mismo que aún haya de rastrear Maestro Huidobro. Por lo pronto, la pérdida le llevará tras las huellas del paraíso que conoció en Rusia, y a vivir una situación semejante a la vivida allí cuando la nieve le sorprendió y tuvo que refugiarse en el monasterio:

“Y así anduvieron leguas sin saber adónde iban; comenzó a caer nieve y pronto estuvo todo el campo tan cubierto que a Maestro Huidobro le pareció haber vuelto a Islandia y a Rusia, y ver fantásticas ciudades en las lejanías.

—¡La cúpula de San Sergio! —dijo.

Y echó a andar hacia allí directamente, y no era San Sergio pero sí una posada o venta, que ponía en un letrero a la puerta: “Venta del Verdugo”, y Maestro Huidobro tuvo al principio aprensión en llegar a ella; pero al fin llamó porque la nieve arreciaba, y le salió a abrir una muchacha, y le introdujo en *una gran cocina en la que había una fogata*, a la que estaban sentadas, calentándose, cinco personas...” (MH:15).

El isomorfismo, la semejanza estructural y simbólica con la llegada al monasterio-paraíso ruso es evidente. La nieve fuera, la necesidad de refugio, la cocina como lugar de acogida (en ambos lugares una “gran cocina”), el símbolo capital del fuego, manifestado allí mediante el gran tronco de roble ardiendo y aquí mediante la palabra fogata, que significa ‘fuego que levanta mucha llama’, y es, por tanto, mención directa del arquetipo sustantivo del fuego-llama, tanto por su raíz léxica como por su significado.

Al amor de la lumbre se encuentra Maestro Huidobro con la anciana dueña de la venta y con otros cuatro viajeros, a quienes había sorprendido también el temporal. En el breve espacio textual que el narrador dedica a la presentación de estos viajeros, quedan convocados el imaginario del viaje del propio Maestro Huidobro, también los imaginarios de Cervantes y Dante, así como el personaje de Jonás, protagonista de otra fábula de Jiménez Lozano. La huella cervantina en *Maestro Huidobro*, junto a

las demás referencias literarias intertextuales, bien podía ser objeto de estudio de una tesis.<sup>434</sup> En ésta, vamos buscando el imaginario antropológico que el análisis detallado del texto nos revela. Y no es poco lo que desvela la presencia de “un escritor manco” y de los demás viajeros sobre el imaginario de la novela. Observemos el texto:

“A uno de ellos *le faltaba un brazo, y con la mano del otro empuñaba su bastón de plata*; a su lado *había una mujer delgadita y silenciosa, y los otros dos viajeros eran dos agrimensores y topógrafos*, que estaban haciendo estudios para hacer una carretera:

–Directamente a Helsinki –dijo uno de ellos.

–Hasta Samarkanda –añadió el otro.

El hombre manco era escritor, y había perdido sus cartapacios al bajarse de un tren. Llevaba buscándolos mucho tiempo, pero no aparecían.

–¡A ver ahora! –decía.

Maestro Huidobro le preguntó al escritor qué era lo que allí había escrito, y éste contestó:

–¡Ay! ¡Melancolías!

La historia no podía ya contarla como era porque ya no encontraría ahora las palabras con las que la había escrito y estaba contada para que llegara al corazón de todo el mundo. Lo único que podía decirles era el nombre de sus protagonistas: *Paolo y Francesca*” (MH:115-116).

La primera imagen del hombre manco que era escritor: “le faltaba un brazo, y con la mano del otro empuñaba su bastón de plata”, revela el simbolismo que hemos atribuido en la novela al defecto físico como revelación de una especial virtualidad o cualificación del personaje, precisamente en el aspecto en el que se muestra su defecto. Igual que en imágenes isomorfas de ésta (recordemos al capitán de barco que era tartamudo y anuncia un mensaje, o al loro Napoleón que era tuerto pero veía con inusitada claridad), el texto revela claramente esa virtualidad del personaje que, según la antropología imaginaria, vendría dada por el desplazamiento de fuerzas al

---

<sup>434</sup> Fermín Herrero comenta brevemente algunas de estas intertextualidades en su escrito sobre *Maestro Huidobro* “Dos aproximaciones al paraíso”. (Op. cit., pp. 3-6).

que conduce el sacrificio: era escritor. Una imagen aún más significativa, más nítida simbólicamente, más poética también, viene a confirmarlo: “con la mano del otro empuñaba su bastón de plata”. Al escritor viajero le falta un brazo, pero tiene el poder más grande y soberano, el del bastón, que linda con el cetro diurno, pero no lo es, máxime cuando es de plata. Gilbert Durand emplea el bastón como síntesis o resumen de los arquetipos sustantivos del simbolismo mesiánico (árbol, fuego-llama, etc.), del “impulso ascendente del progreso temporal”.<sup>435</sup> El impulso ascendente diurno que encarna el cetro, símbolo rey de las armas diurnas empeñadas en el triunfo de la vida por medio del franco enfrentamiento con la muerte, es asumido por el símbolo sintético del bastón; éste encarna la asunción de la dialéctica muerte-vida, de la tensión dramática ínsita en la naturaleza del vivir humano, siempre en aras del progreso, siempre abierta a la esperanza. No podría haber mejor expresión de lo que supone el oficio de escritor para el hombre manco que el bastón, realenza encarnada en el tiempo y promesa de futuro. Además, el complemento atributo “de plata” conlleva la promesa del ciclo, la feminidad y el principio de vida del simbolismo agrolunar.

La imagen del escritor manco es la última de la novela que revela el imaginario antropológico del defecto físico, un universal de comprensión imaginaria presente en varias narraciones de Jiménez Lozano.<sup>436</sup> En una nota del diario “Los cuadernos de la letra pequeña”, dice el escritor que, en modo alguno, se pueden considerar insignificancias estos detalles físicos de las personas.<sup>437</sup> Luego nada tiene de extraño

---

<sup>435</sup> El autor emplea las categorías o figuras del juego del Tarot como una especie de emblema simbólico de las distintas constelaciones arquetípicas de la antropología de lo imaginario. La espada y el cetro simbolizan las constelaciones del régimen diurno, mientras que la copa, el denario y el bastón resumen la simbología de las tres familias del régimen nocturno: la de la intimidad, la cíclica y la mesiánica, respectivamente. Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 268.

<sup>436</sup> A la Luisilla, protagonista del cuento recientemente citado a propósito de la naturaleza del arte como vida, le faltaban las manos. El avión de “Yo vi una vez a Ícaro” era un avión de guerra “diferente, y no llevaba bombas ni nunca las había tirado porque estaba defectuoso desde que lo hicieron, y sólo lo utilizaba él para llevar heridos”. (Op. cit., p. 34).

<sup>437</sup> “Pascal, que conocía a los hombres incluso desollados, hablaba con voz fuerte, y todo el mundo quedaba convencido de lo que decía; pero *monsieur* Singlin, que era bajito y hablaba como en un susurro, fue, sin embargo, el único que, poniendo ante los ojos de aquél el espejo de su vida, le llevó a lo que el propio Pascal llamaría su *conversión*.

Thomas Mann, que era de gran tamaño físico, y de un aspecto *gran burgués* muy seguro, le parecía mejor escritor que Stefan Zweig, que era pequeñito, a la gobernanta de Freud.

que no lo sean tampoco en los personajes que pueblan sus historias. Es claro que el imaginario antropológico de dichos personajes no se empeña en la actitud diurna, en la lucha desencarnada, armada y fría contra los desafíos del tiempo y de la muerte. Conserva el impulso de conquista diurno, la ascensión hacia la luz y hacia la vida. Pero es, sobre todo, un imaginario que tiende a la síntesis, a la inserción en la cronología, a no escamotear jamás la muerte o la negatividad, sino a convertirla en promesa de futuro, o pequeñísima certeza de que habrá vida. Tal como ocurre con el defecto físico.

El bastón de plata supone, además, una intertextualidad simbólica interna dentro de la narrativa de Jiménez Lozano: es también un símbolo en *El viaje de Jonás*, que a su protagonista le recordaba “la luz de la luna misma, la del rostro de Moisés cuando bajó del Sinaí con sus cuernos de plata”. En esta fábula, el bastón de plata de Jonás constela con el ricino, otro símbolo capital de la novela, el árbol que le dio sombra y cobijo, y al que vio morir el personaje, quedando absolutamente desolado.<sup>438</sup>

Como el escritor, otros dos viajeros son también nombrados por sus oficios: agrimensores y topógrafos, oficios tranquilizadores porque remiten al ciclo agrolunar, y muy relacionados con el imaginario del viaje. La palabra topógrafo

---

El señor Miguel de Cervantes, que era un poco tartamudo, no pudo ir a Italia como cortesano del conde de Lemos, que se llevó a los Argensolas, que tenían un pico de oro.

Descartes también era pequeñito, y hablaba en voz muy baja, pero clara y distintamente; y Spinoza también hablaba bajito, y con cierta cautela y retranca en ciertos ámbitos, pero era dulce y mandible como un niño pequeño para las gentes corrientes. Figuraba como *mercator* o comerciante en las listas de ciudadanos, pero no era grande ni de aspecto imponente, y nunca fue de los que se veía que prosperaban.

Yo creo que atender a estas minucias es muy importante; son sólo retratillos, pero dicen muchas cosas, si se miran con algún amor. Más que muchos y complicados estudios seguramente”. (Op. cit., p. 129).

<sup>438</sup> Jonás se duele de la muerte del ricino hasta el punto de desear su propia muerte. Se hallaba entonces lleno de cólera porque Dios le había hecho el encargo de ir a profetizar a Nínive y le había dejado en ridículo perdonando después a sus habitantes. La Presencia le sale al encuentro y le hace comprender que, si él mismo ha tenido compasión por el ricino, cómo no iba a compadecerse “Ella” de los ninivitas. Jonás comprende, y perdona, pero aún le queda entregar su bastón de plata:

“Y luego, (la Presencia) mirando a Jonás, que estaba haciendo con la contera del bastón como unas escrituras en el suelo de tierra que había junto a las piedras, añadió:

-¡Por cierto, qué bastón tan hermoso! ¡Seguro que lo has comprado en Tiffany’s! [...]

Luego preguntó (Jonás):

-¿Qué es lo que ha pasado, de verdad de verdad en Nínive, si puede saberse?

-¡Bueno! –respondió la Presencia-. Se han arrepentido de su injusticia, y ya distinguen la mano derecha de la izquierda.

Hizo un silencio, y añadió luego:

-Pero algunos son ancianos y necesitarán llevar bastón, Jonás ben Amittai, Paloma, hijo del Verdadero, de la aldea de Gath-hepher, tribu de Zabulón. Es bueno que lo sepas...”. (*El viaje de Jonás*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, p. 127).



constela con los mapas y planos de Maestro Huidobro, con su croquis. Reincide en la importancia del imaginario espacial del viaje. Se nombran, además, dos lugares que, casi seguro, Maestro Huidobro conocía: Helsinki y Samarkanda. Y le recordarían su viaje a Rusia y a los países fríos del norte.

De la otra viajera, la única mujer, sólo se dice que era “una mujer delgadita y silenciosa”. La razón de ser de su presencia en el relato se desvelará más tarde, cuando, una vez escuchada la historia del verdugo que contará la dueña de la venta, el narrador nos diga que “la mujer silenciosa se aderezaba su cabello de color oscuro”. De momento, volvemos la mirada hacia alguna otra mujer silenciosa, de entre las muchas que viven en los relatos de José Jiménez Lozano, a las “mujeres silenciosas” de *Un dedo en los labios*, por ejemplo. Emilia, sor Irene, la Nico y la criada: dos prostitutas, una monja y una criada. ¿Por qué son silenciosas? ¿Qué clase de silencio es el suyo? El de la dignidad, el del amor, el del sufrimiento, el de la misericordia. No hablan, pero sonríen. Silencio y sonrisa se presentan como respuesta antropológica de primer orden ante la realidad hostil que las circunda y en la que viven inmersas; silencio y sonrisa expresan la brizna de esperanza que las une a la vida.<sup>439</sup> ¿Por qué estará silenciosa la mujer viajera de la venta? Ella no sonríe, llora mientras escucha la historia de Paolo, Francesca y el verdugo. Su silencio y su llanto son también respuesta antropológica, la de quien, estando enamorada, vive en la dolorosa ausencia del amor.<sup>440</sup> Dolor y ausencia redivivos en ella al escuchar la historia. Por eso, la mujer silenciosa suplica a la dueña de la venta que no la cuente, e incluso vuelve a suplicarlo cuando la anciana ya ha iniciado su relato y están a punto de ser decapitados los amantes: “No, no lo cuente”.

He aquí la razón “simbólica” del rodeo y la pérdida de Maestro Huidobro cuando volvía por última vez a su casa, y de que todo haya sucedido como aconteciera en Rusia: la historia del verdugo es una historia de amor, de amor más allá de la muerte.

---

<sup>439</sup> Los personajes mencionados protagonizan los cuatro microrrelatos que componen el capítulo “Retratos de mujeres silenciosas” (Op. cit., pp. 75-88). Emilia es la protagonista de “Un geranio para Emilia”; sor Irene, de “Sólo un guijarro”; la Nico, de “La oficiala”; la “criadita”, de “El ventanuco”.

<sup>440</sup> A pesar de que su primera edición en alemán se publicó en 1941, el libro *La risa y el llanto*, de Helmuth Plessner, explica muy bien estas dos realidades desde el punto de vista antropológico. (1960, Madrid, Revista de Occidente, trad. cast. Lucio García Ortega).

Todavía tenía que rastrear Maestro Huidobro una huella del paraíso, la del amor. Y el amor se ha revelado como un símbolo del paraíso en su segundo viaje, el de “Idro por el mundo” o Idro en el monasterio ruso. Todo va confluyendo en una coherencia de composición simbólico-imaginaria sorprendente. Porque es precisamente un árbol, “un gran nogal”, el que se erige en símbolo del amor en este capítulo. Un gran nogal que constela con los chopos del paraíso primigenio de Alopeka, con el manzano de las manzanas de oro, con los árboles altísimos del Parque Municipal de Isola, con la palmera levantada por El Etíope en San Baudelio de Berlanga, y con el árbol genealógico de Maestro Huidobro y todos los demás árboles de la novela.

La historia del verdugo “era la historia más triste que podía haber en el mundo”, pero “la vieja dijo que tenía que contarla, aunque se callaría muchas desgracias” (MH:116). Los personajes son un rey antiguo, celoso y vengativo, que estaba enamorado de una doncella; la doncella, que se llamaba Francesca, y su amante, condenados por el rey a ser decapitados; y un leñador obligado a convertirse en verdugo. El hacha con que éste decapitó a la doncella fue abandonada por él justo en el lugar donde ahora se encontraba la venta, “y el hacha floreció y se hizo un gran nogal”. (MH:117).

Para el lector informado, conocedor de Dante y de las mil y una reflexiones a que ha dado lugar la historia de Paolo y Francesca, la mera pronunciación de sus nombres estaría hablando de amor eterno más allá de la muerte. Por decirlo en los términos de Carmen Boves, son personajes cuyos nombres se presentan al lector “cargados de notas intensivas”.<sup>441</sup> Sin embargo, el objeto de esta tesis no es discurrir por la obra de Dante -o su Infierno- y buscar con ella relaciones. Buscamos ese fondo común de antropología imaginaria que hace de la historia del verdugo una historia de amor eterno más allá de la muerte, lo mismo para el lector informado que para el más desprovisto de “notas intensivas” que pudiera existir. Dos imágenes, dos realidades

---

<sup>441</sup> BOVES NAVES, C., 1984, “Los signos para la construcción del personaje en la novela”, en GARRIGO GALLARDO, M. A., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Vol. I. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC.

plenas de simbolismo, nos conducen a los universales de la imaginación simbólica: el hacha y el gran nogal. La resonancia de otro símbolo del amor, el del espejo, vista a la luz del universo literario del autor, tal como se ha revelado ya en *Maestro Huidobro*, acabará de completar el mapa simbólico de la historia del verdugo. Dicha resonancia se halla en dos expresiones o imágenes textuales: las palabras “No me despeines, que estoy enamorada”, pronunciadas por los labios de Francesca después de ser decapitada y la frase “la mujer silenciosa se aderezaba su cabello de color oscuro”.

El hacha se presenta, en principio, bajo el simbolismo diairético del arma heroica diurna cuyo arquetipo es la espada: es cortante, separadora, fulgurante como el rayo. Es un símbolo del poder del héroe diurno, de la pureza trascendente y desencarnada.<sup>442</sup> Pero, así como las armas protectoras del héroe -coraza, escudo, etc.- señalan la intención de separación y a la vez pueden deslizarse hacia el simbolismo de intimidad invirtiente, así el hacha, que es de leñador (verdugo sólo por imposición del rey soberano) y sirve por tanto para cortar madera de árbol con que encender fuego, puede discurrir por senderos de la imaginación que conducen a la síntesis dialéctica, al simbolismo mesiánico. Y así sucede exactamente con el hacha de la historia del verdugo: “y el hacha floreció y se hizo un gran nogal”. La historia dice que el verdugo “enloqueció y escapó de aquel reino”. ¡Cómo no iba a hacerlo! Él trabajaba para producir fuego, su hacha era una con la madera de árbol y su oficio “mesiánico”, pero se ve obligado a matar, a ser ejecutor de la soberanía desencarnada y a convertir su hacha es arma mortal. Por eso, el verdugo enloquecido la tiró. Y entonces, de ser arma para la muerte, el hacha pasa a ser árbol para la vida; de símbolo diairético, a símbolo mesiánico; del esquema postural, al amoroso-copulativo.<sup>443</sup> El nogal es árbol y asume cuanto del árbol-símbolo se ha dicho, pero

---

<sup>442</sup> “La trascendencia está por tanto siempre armada, y ya hemos encontrado ese arma trascendente por excelencia que constituye la flecha, y habíamos reconocido que el cetro de justicia apela a la fulguración de los rayos y a lo ejecutivo de la espada o del hacha. Son las armas cortantes lo que vamos a encontrar unidas primeramente al Régimen Diurno de la fantasía”. (DURAND, G., op. cit., p. 150).

<sup>443</sup> Resulta muy interesante comprobar cómo el simbolismo del hacha, en distintas culturas y tradiciones, confluye en su analogía con el rayo y con la flecha, símbolos todos que la antropología durandiana coloca entre los del Régimen Diurno. No obstante, la posibilidad de florecer, de producir

destaca el valor de eternidad, de perdurabilidad. El gran nogal es un símbolo de vida-amor más fuerte que la muerte, más allá de la muerte. Esa poderosa virtud que hemos visto en tantos árboles de la novela, que tenían al mismo tiempo hojas de todas las estaciones, que florecían sin tener en cuenta el ritmo agrolunar y por ello evidenciaban el simbolismo netamente mesiánico y de esperanza, también se apunta: “tenía hojas aunque fuese en invierno”.

Veamos qué revelan las dos expresiones simbólicas anunciadas arriba. La cabeza de la doncella decapitada rueda en el cesto que había de recogerla y el verdugo la toma por los cabellos. Todo parecería inducir el simbolismo nictomorfo de la cabellera, un rostro de muerte con su cortejo de división brutal, cabello y mujer nefasta. Pero sucede justo lo contrario:

“al tomarla el verdugo por los cabellos sus labios se movieron todavía, y dijo:

—No me despeines, que estoy enamorada.

La mujer silenciosa se echó a llorar, y todos guardaron gran silencio” (MH:117).

Es el simbolismo antitético de la cabellera el que se revela: el cabello es *rostro de vida*. El amor y la vida están indisolublemente unidos: mantener el peinado porque se está enamorada es un gesto de amor eterno, de amor más allá de la muerte. La doncella seguirá peinada porque seguirá eternamente a la espera del amor. De ahí que, en estas palabras, quede convocado el símbolo del espejo tal como ha aparecido en *Maestro Huidobro*, como símbolo del amor y la espera del amor. Nada de translucidez del agua lustral, nada de mujer funesta, nada de noche, ni de herida, o mancha que haya de ser borrada. Todo de símbolo sintético, de dominante amoroso-copulativa, de tiempo que mira hacia adelante, hacia el futuro encuentro con el amor deseado.<sup>444</sup>

---

vida, está presente en el simbolismo de fecundación y fertilidad del hacha, que para los bambara, por ejemplo, era un rayo enviado por el dios de las aguas para la fecundación de la tierra y su germinación. Cfr. voz “hacha” en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., pp.548-550.

<sup>444</sup> En una nota de diario, escribe Jiménez Lozano lo siguiente: “Se contó que, después de decapitar a la reina María Estuardo de Escocia, cuyo cabello raleaba, y llevaba por eso una peluca, sus labios continuaron moviéndose algunos minutos, y diciendo: «No me toméis por los cabellos, ¡por favor!». Y será leyenda, pero dice todo de quien no pierde no ya su dignidad, sino tampoco su coquetería ante

Justo en el momento en el que el “No me despeines, que estoy enamorada” vuelve a ser pronunciado por la anciana que cuenta la historia, la mujer silenciosa llora; su llanto desvela el porqué de su silencio: es el silencio del dolor por el amor ausente y su herida. Todos los presentes la acompañan de la única manera posible, con más silencio; un “gran silencio”, escribe el narrador.<sup>445</sup> Pero aún no ha dicho la mujer silenciosa su última palabra. Ella también espera a su amor, su cabello “aderezado”, su peinado, también simboliza la espera del amor: “la mujer silenciosa se aderezaba su cabello de color oscuro”. Hay algo que llama poderosamente la atención. Cuando la historia del verdugo se ha contado entera, la mujer silenciosa ya no llora, se compone el peinado. Sólo muestra este su verdadero rostro de mujer enamorada después de haber escuchado el final de la historia del verdugo. Es decir, cuando la imagen del hacha florecida en árbol se ha apoderado de su dolorido sentir. La novela evidencia, mediante la historia intercalada del verdugo, el caudal de vida y esperanza que el símbolo del árbol despierta en la imaginación humana, así como la inmensa y arrolladora capacidad simbólica del hombre y su poder “curativo”.

¿Cómo no recordar que Maestro Huidobro, en su árbol genealógico, “tenía un espejo oscuro de la abuela Engladina, tan lejana, que ésta usaba siempre para su aderezo, y cualquiera que se miraba en él tenía que sonreírse” (MH:23)? Era un espejo oscuro, como oscuro es el cabello de la mujer silenciosa. No parece que el adjetivo oscuro pueda remitir aquí al arquetipo epíteto de lo sombrío de la noche-muerte y los temores a ella asociados. O tal vez sí porque, ¿cómo no ha de temer, aunque sólo sea un poco, quien vive a la espera? En cualquier caso, lo eminential del símbolo es que el espejo oscuro y el cabello de color oscuro están llenos de amor y de espera del amor.

Maestro Huidobro, que “estaba meditabundo”, asiste silencioso al breve diálogo entre el escritor y la dueña de la venta que ha contado la historia:

---

la muerte, o quiere presentarse *comme il faut* a donde sea. Se encontró luego a un gozquecillo en su falda. Sólo él no la abandonó”. (*Los cuadernos de la letra pequeña*, op. cit., p. 127).

<sup>445</sup> Al final del capítulo “Espejos” de *Retratos y naturalezas muertas*, citado ampliamente en el apartado al que se acaba de remitir en la nota 387, Jiménez Lozano concluye: “*Magdalena Terf* no tiene espejo. O sólo espejo de sombra, como decíamos, que es espejo de silencio, de secretos. Y «en amor un silencio vale más que un lenguaje», decía Pascal, que entendía de estas cosas”. (Op. cit., p. 79).

“—La vida es así—dijo suspirando el escritor.

—El día del Juicio se sabrá todo —concluyó la vieja—. Y ya tarda” (MH:117).

En la Venta del Verdugo, Maestro Huidobro se ha vuelto a encontrar con el amor, ha seguido su rastro; se ha perdido cuando regresaba a casa, pero se ha encontrado con una huella más del paraíso. Un paraíso que habla del final, donde el mal, el amor, la muerte, la vida y la esperanza van de la mano. Sin duda, la historia del verdugo tiene relación con el paraíso, pero también con el Juicio.

### **3.5.3. El paraíso pintado: ¿Paraíso o Juicio final?**

Cuando Maestro Huidobro volvió al pueblo después de su estancia en Rusia y de “rodar mucho más por esos mundos”, en una de sus primeras conversaciones, Mosén Pascual le comenta que había pensado pintar la iglesia “como la Capilla Sixtina pero no había encontrado aún el pintor” (MH:90). Maestro Huidobro le asegura que él conoce a uno muy bueno. De este modo, se anticipa en el relato no sólo el encuentro del protagonista con El Etíope, sino también el contenido del capítulo que precede al viaje de Maestro Huidobro: “La capilla sixtina”. Como sucede con el título “La excursión a la granja”, el narrador ha sustituido las mayúsculas de su primera mención de la Capilla Sixtina por las minúsculas, que convierten en nombre común lo que en principio sería un nombre propio de lugar, concreto y ubicable en la realidad extraliteraria, monosémico. Igual que la granja con minúsculas revela la característica ubicuidad del espacio paradisiaco, también la capilla sixtina encierra aquí su polisemia. Todo el capítulo gira en torno a la relación de contraste- semejanza entre Paraíso y Juicio Final, que es el eje estructurante del relato. Ambos, Paraíso y Juicio Final, quedan convocados en el título con sólo atender a la referencia cultural, una representación pictórica del Juicio Final bien conocida de la cultura occidental como es la de Miguel Ángel, y a la intertextualidad interna explícita que lo comunica con el ensayo de Jiménez Lozano “La Capilla Sixtina de Castilla”, que, como sabemos, es la iglesita mozárabe de San Baudelio de Berlanga, un Paraíso edénico, ciertamente. Pero, ¿de qué naturaleza es ese Juicio Final representado en forma de Paraíso a la sombra de una palmera? En *Guía espiritual de Castilla* es lo que Jiménez

Lozano llama esa “otra lectura o versión del Apocalipsis”, la oriental, la de la vida y la alegría, la de la luz. Porque cuando la muerte ya no tiene la última palabra sobre la vida, nada puede seguir siendo igual. El juicio último sería un juicio o puesta en crisis de la historia concreta, del presente de cada hombre y de la colectividad humana toda, un juicio que nace de la esperanza de liberación y de justicia definitivamente instaurada por la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Una esperanza, un hambre de liberación y de justicia, cuya imagen es la de un paraíso, la del “puro castillo de la luz del paraíso” que está ahí, en el Apocalipsis, y que es también el castillo en el aire sobre la deliciosa palmera de San Baudelio de Berlanga.<sup>446</sup> De todos modos, las ideas y reflexiones del escritor pueden haber encontrado su expresión poético-literaria en *Maestro Huidobro*, o no. Y puede que el universo del escritor y el imaginario del personaje Maestro Huidobro tengan cierta semejanza, porque en el texto que vamos a analizar se describe una figuración de Maestro Huidobro para el fresco que había de pintarse en el muro de la iglesia que aún Paraíso y Juicio. Pero, como he repetido ya en más de una ocasión, vamos buscando el imaginario del paraíso de Maestro Huidobro, personaje y novela; los ponemos en diálogo con el universo del escritor, pero no los confundimos. Veamos qué se desprende del análisis antropológico-imaginario de “La capilla sixtina”.

Mosén Pascual se debate entre dos posibilidades: un Paraíso o un Juicio Final. Discute con Maestro Huidobro, ambos exponen sus ideas y opiniones, planean sobre el terreno. Mosén Pascual quiere un boceto del Paraíso y otro del Juicio Final. Maestro Huidobro dibuja un único boceto. Aunque el imaginario del paraíso que tienen ambos personajes tiene elementos comunes, es fundamentalmente distinto.

---

<sup>446</sup> Las pinturas de los Beatos representarían el otro polo, la otra versión apocalíptica que se dio también entre nosotros, en Castilla, la que haría del Apocalipsis “un texto teológico-político especialmente apto para expresar las incertidumbres, el dolor y las esperanzas de un momento histórico de miseria y humillación para los cristianos de la península”. (“Los «fauves» castellanos”, en *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 33). Para comprender las ideas del escritor en torno a la interrelación Paraíso-Juicio, que hemos expuesto muy sucintamente, resulta imprescindible leer los primeros capítulos de *Guía espiritual de Castilla*, y también el cap. VII de *Los ojos del icono*, “Una gramática del cuerpo”, donde comenta el autor los equívocos y perplejidades que le suscita la contemplación del Juicio Final representada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, y expone claramente de dónde brota el imaginario de un Juicio Último como sueño de justicia, “sueño de una tierra donde abundaba el murex con que teñir la púrpura de las telas de los vestidos, donde manaban ríos de leche y miel, y el león se acostaba en la misma guarida que el cordero. Y esta tierra no estaba en ningún trasmundo, era una tierra para los vivos...”. (Op. cit., p. 114).

Desde el punto de vista simbólico, es significativo el hecho de que Mosén Pascual dude entre dos figuraciones, dos realidades no conciliables entre sí. El dos simboliza el conflicto, la contraposición, la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales. Sin embargo, Maestro Huidobro hace sólo uno de los bocetos que Mosén le había encargado, el del Paraíso. Además, cuando están ya discutiendo subidos en un andamio junto al muro que había de albergar la pintura, Maestro presenta a su amigo una figuración nueva -la suya propia, porque el boceto era un encargo de Mosén- en la que se funden Paraíso y Juicio. El número uno es el símbolo del ser, de la aparición de lo esencial, se identifica con el centro, con la unidad espiritual.

La figuración del Paraíso de Mosén Pascual, el Paraíso bíblico, contiene símbolos de la constelación ya analizados e idénticas imágenes: un jardín, los ríos Éufrates y Tigris, fauna y flora fantásticas y maravillosas. Y una vida ociosa, libre de trabajos: “gente descansando, sin hacer nada”, “mano sobre mano” (MH:100). A Maestro Huidobro le gustaba la idea “e hizo un maravilloso boceto de ello”. Y recordó el paraíso de su infancia y todas las réplicas de aquel que había conocido (“todos los otros parques, jardines y selvas que había visto en sus aventuras por el mundo”). Pero Maestro Huidobro no estaba de acuerdo con que se pintara allí “a Adán y Eva, el árbol de las manzanas, ni la culebra” (MH:101). Es decir, nada de representar el llamado drama del Paraíso, la historia de la caída; no al símbolo del manzano como árbol de la perdición ni a la culebra, símbolo fálico y de poder, según el imaginario popular más extendido. Mosén Pascual pensaba que, si no se pintaba todo eso, la gente no iba a saber que aquello era un paraíso. Pero era completamente lógico que no se pintase si se mira el conjunto a la luz de la antropología del imaginario porque, ¿qué haría una caída, un rostro catamorfo de muerte, en medio de un jardín de delicias, morada sin igual de benéfica y placentera intimidad?, ¿qué haría ahí, en medio de la maravillosa flora paradisiaca, un árbol símbolo de perdición que ni siquiera es “un manzano” sino solamente el “árbol de las manzanas”, que no alberga esperanza ni da sombra ni nada? La imaginación de Maestro Huidobro tenía que resentirse de una tal imagen. Un detalle más: podía haber empleado el narrador la palabra serpiente, pero no lo ha hecho; ha escrito “culebra”, palabra cuya sola mención induce a la imaginación diurna, al movimiento incesante, a la atadura, a la



angustia del paso del tiempo y de la muerte. Bien coherente resulta con el conjunto diurno de Adán y Eva y el árbol de las manzanas. La serpiente podía haber sido apta para su inclusión en el fresco, dado su simbolismo de regeneración y fecundidad asociado a la luna.<sup>447</sup> (Excuse el lector la insistencia: la coherencia, la transparencia con que se expresan los universales de la imaginación simbólica en la novela, se percibe hasta en los más pequeños detalles).

En cuanto a la figuración del Juicio, Mosén Pascual explicaba a su interlocutor sobre el terreno:

“*Aquí* los ángeles con las trompetas, *aquí* los muertos, *aquí* los demonios, *aquí* el Juez en Majestad, *aquí* San Miguel con la balanza, *aquí* los condenados, *aquí* los que se salvan” (MH:101).

Se trata de una de las imágenes artísticas más frecuentes del Juicio Final, que tiene su fuente en la Escritura. Los pasajes bíblicos que relatan el Juicio Final o lo mencionan son numerosos; del Juicio Final hablan el Apocalipsis, las Cartas de San Pablo, los Evangelios.<sup>448</sup> En el relato de Mateo (24, 26-31 y 25, 31-46), por ejemplo, se encuentran casi todos los personajes y elementos de esta breve descripción de Mosén

---

<sup>447</sup> Resulta bien interesante comprobar cómo la exégesis bíblica, cuando el exégeta intenta librarse del lastre de nociones extrabíblicas o míticas, del pensamiento teológico-doctrinal y del imaginario popular, ofrece una lectura de la serpiente del relato bíblico de la caída más acorde con el significado simbólico que le atribuye la antropología de lo imaginario que con las adherencias que ha ido adquiriendo su simbolismo. “La serpiente de la que habla este relato es considerada uno de los animales que Dios creó (2, 19); por tanto, dentro del pensamiento del narrador no es la simbolización de un poder «demoníaco» y, desde luego, no es símbolo de Satán”. (RAD, G. V., 1977, *El libro del Génesis*, Salamanca, Ediciones Sígueme, p. 105). Los límites de la tesis no nos permiten detenernos en cuestiones de exégesis bíblica del relato del Paraíso y de la Historia de la caída, pero sí remitir al lector interesado a los comentarios de Gerhard Von Rad en el libro citado, valiosísimo, a nuestro juicio, para una lectura del Paraíso bíblico -y del que aparece en algunas figuraciones de *Maestro Huidobro*- como lo que es, un relato sobre hechos, “un relato que actúa mediante imágenes muy sencillas y muy claras; lo que naturalmente no implica que no pretenda comunicarnos cosas «reales»”. (Ibíd., p. 90). Tal vez, Mosén Pascual representa en la novela esa lectura teológico-doctrinal del relato bíblico, de una estabilidad excesiva, mientras que la imaginación de Maestro Huidobro se nutre de su propia experiencia del paraíso.

<sup>448</sup> “El Nuevo Testamento confirma, precisa y enriquece la enseñanza del Antiguo (sobre el Juicio). No solamente por el sublime fresco que evoca las solemnes sesiones del tribunal divino en el Evangelio de Mateo (24 y 25) y en el Apocalipsis (20), sino también con numerosas y muy significativas alusiones”. (GERARD, A. M., op. cit., p. 814). Para otros referentes bíblicos del tema, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, puede leerse el contenido de las voces “juez y “juicio” en la obra citada (pp. 311-314). Sobre las representaciones artísticas del Juicio Final, cfr. HALL, J., op. cit., p. 226.

Pascual: los ángeles con sus trompetas, los condenados y los justos, el Hijo del hombre en su gloria. El papel de los ángeles en el Juicio Final es hacer sonar sus trompetas para que se levanten los muertos, para reunir a los elegidos y conducir a los justos al paraíso: “Él enviará a sus ángeles con sonora trompeta, y reunirán de los cuatro vientos a sus elegidos desde un extremo de los cielos hasta el otro” (Mt, 24, 31). Es la función del mensajero-guía en Maestro Huidobro: conducir al paraíso. Desde la antigüedad, la trompa y la trompeta fueron instrumentos musicales que establecían una conexión acústica entre Dios y su pueblo, y un anuncio simbólico de la resurrección.<sup>449</sup> Desde el punto de vista de la antropología imaginaria, el ángel es un símbolo diurno luminoso ascensional, símbolo de la soberanía divina y del triunfo sobre la muerte. Es además, mención léxica directa del arquetipo sustantivo ascensional por excelencia:

“Se puede decir, en última instancia, que el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el ave animal, sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación por ser esencialmente angélica”.<sup>450</sup>

El arcano vigésimo del Tarot, el Juicio, representa la resurrección de los muertos en el valle de Josafat, donde el ángel del Apocalipsis hace resonar su trompeta. Dicho ángel presenta en la frente un signo solar y su cabellera es dorada. El ángel despierta con su luz y el sonido de su trompeta, también un símbolo solar, el anhelo de resurrección del hombre. Tanto el ángel como la trompeta serían símbolos luminosos de triunfo de la vida sobre la muerte.<sup>451</sup> Los demonios representan en la Biblia las fuerzas del mal; poco a poco todos los espíritus malignos, sospechosos de los males que amenazan al hombre en su alma o su cuerpo, serán asimilados a los demonios. En época tardía, el judaísmo identificará los demonios con los ángeles caídos, “espíritus impuros” en rebelión contra Dios. El diablo o Satán es su príncipe, al que se llama a veces “el Demonio” en la terminología cristiana que adopta esta

---

<sup>449</sup> Para las citas bíblicas que revelan el simbolismo de la trompeta, cfr. LURKER, M., p. cit., p. 232.

<sup>450</sup> DURAND, G., op. cit., p. 125.

<sup>451</sup> En el arcano, la muerte equivale a la muerte del alma, al olvido de la finalidad trascendente del hombre. “Este arcano significa, en sentido afirmativo, iluminación, renovación, curación, resurrección. En sentido negativo, exaltación y éxtasis dionisiaco”. (CIRLOT, J. E., op. cit., p. 271).

asimilación.<sup>452</sup> En los escritos bíblicos, como en otros textos, el juez es aquel a quien se le ha confiado el encargo de hacer justicia según la legislación vigente por medio del pronunciamiento de una sentencia. En perspectiva simbólica nos interesa destacar que el juez es también jefe, ya que “juzgar” y “regir” van a la par.<sup>453</sup> Así, Dios mismo, el soberano del universo, es llamado con toda naturalidad “el Juez justo” o “el Juez”. Es también un símbolo diurno del triunfo contra la muerte, bajo el arquetipo sustantivo del jefe. San Miguel, el ángel protector y guardián del pueblo de Dios, porta una balanza, símbolo de la justicia, de la equivalencia y ecuación entre el castigo y la culpa. La idea de pureza, de separación de lo puro y lo impuro que el ángel conlleva se halla sobredeterminada en la imagen del ángel con la balanza. La distribución de los elementos que Mosén Pascual iba señalando en el muro de la iglesia al hilo de su descripción también revela el imaginario diurno: “aquí...aquí, aquí...aquí...”. El esquema verbal distinguir domina toda la escena. Separar como oposición a mezclar es la matriz verbal de un texto en el que la ausencia lingüística del verbo equivale a su presencia simbólica, marcada por la repetición del deíctico “aquí” como separador del espacio. La antítesis es constante: ángeles/demonios, los condenados/los que se salvan. Aunque no se mencionan la derecha y la izquierda como en el Evangelio de Mateo, la repetición del deíctico divide, indica lugares distintos -opuestos- del espacio. Esta oposición derecha-izquierda se remonta a la experiencia cotidiana del hombre con sus manos, remite al gesto o dominante postural del que surgen todos los símbolos del régimen diurno.<sup>454</sup> En conclusión, la

---

<sup>452</sup> El término demonio, transcrito del griego *daimón*, designaba en principio a un dios o a una diosa, y más adelante, sobre todo en plural, a las divinidades inferiores o a las almas de los muertos a las que se suponía dotadas de poderes sobrenaturales. Buenos o malos, los genios del Antiguo Oriente son “demonios”. Sobre el significado del término en el lenguaje bíblico, cfr. GERARD, A. M., op. cit., p. 299.

<sup>453</sup> “La palabra hebrea que nosotros traducimos por «juez», *sofet* (de *safat*: ‘juzgar’, pero también ‘regir’, ‘reinar’), tiene el mismo origen que el nombre de sufetes dado ya a los jefes de las ciudades fenicias de Asia mucho antes de que la función se institucionalizara en Cartago”. (Ibíd., p. 811).

<sup>454</sup> En la Biblia, derecha e izquierda aparecen como conceptos antitéticos desde el libro de Moisés, siempre con una afirmación de que es la derecha es el lado en el que está Dios. En el relato del Juicio Final de Mateo, que tiene significado escatológico, los justos serán colocados a la derecha y los malditos a la izquierda. “El Hijo del Hombre vendrá y pondrá a las ovejas (los justos) a su derecha y las recibirá en su reino; pero a las cabras (los malditos) las apartará a su izquierda y las entregará al diablo”. (Mt 25, 33-41).

simbólica diurna es la dominante en la figuración del Juicio Final que hace Mosén Pascual.

Maestro Huidobro se reía y pensaba que el pintor haría luego lo que quisiera. De todos modos, él tenía su propia idea de lo que éste pintaría:

“Pintaría como un día de feria en el que todo el mundo está en la calle, pero *también* se vería a la gente dentro de las casas, y otras haciendo las labores del campo, y trenes, y carreteras, y caminos, y gente a pie y a caballo o en coche, y a lo lejos el mar con barcos y un puerto con descargadero, huertos y jardines *también*, enamorados, jugadores de cartas, y sobre todo, un circo. Y en el circo un payaso que dijera: «Hoy es el Juicio Final», y toda la gente se quedaría pensando que era un chiste” (MH:101).

En primer lugar, la distribución de los elementos responde al esquema verbal del simbolismo sintético: unir, expresado mediante la repetición de la conjunción copulativa ‘y’ y del adverbio ‘también’, que subraya la conformidad o relación de una cosa con otra ya nombrada. Ambos son clasemas que remiten a una parcela concreta de la imaginación simbólica, igual que el deíctico ‘aquí’ en el texto anterior. En la figuración de Maestro Huidobro, los clasemas sirven para expresar totalidad y unidad, no para la separación. La gente está en la calle, también dentro de las casas; hay gente haciendo las labores del campo, también un puerto de mar con descargadero, etc. El paralelismo que describe el Juicio de Mosén Pascual es antinómico, pues los sentidos se oponen; la enumeración paralelística del Paraíso de Maestro Huidobro es sintética, pues los sentidos se complementan.<sup>455</sup> Calle y casas, ocio y trabajo, laboreo en el campo y faena en el mar, cerca y lejos, continente y contenido, desplazamiento y morada. Todo convive en pacífica y serena armonía, todo suma formando un *continuum* en el espacio y en tiempo. Huelga comentar las imágenes del vehículo-morada que aúnan viaje y acogedora intimidad (tren, coche, barcos), la presencia del mar y del puerto con descargadero que evoca las

---

<sup>455</sup> Para una clasificación detallada del paralelismo atendiendo al criterio de la relación entre los contenidos (sinonímico, antitético, sintético, etc.), cfr. ALONSO SCHÖKEL, L., op. cit., p. 73. El texto incluye una explicación previa de esta figura literaria como hecho espacial y temporal del lenguaje, interesante desde el punto de vista de su significado antropológico.

innumerables imágenes de mercancías-tesoro que alberga la novela. No podían faltar los huertos y jardines, que son ya mención léxica directa del paraíso en *Maestro Huidobro*. Y cómo podía no haber “enamorados” en un paraíso. Ellos son imagen privilegiada del que busca y espera, imagen del viajero en busca del paraíso-amor, son sujetos del viajar y del amar. ¿Y los jugadores de cartas? El juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra el inexorable paso del tiempo. El espacio acotado del juego es el espacio de la aventura pero también del sometimiento a unas reglas que ofrecen seguridad, es un modo de inserción en el tiempo para vencerlo.<sup>456</sup> Ni que decir tiene que es éste un imaginario de régimen nocturno, de síntesis, de intimidad encaminada al progreso bajo el dominio de lo amoroso. Puntos de conexión simbólica presenta con el boceto del Paraíso inicial, como el jardín o el estar sereno y ocioso, pero en aquel no hay viaje, ni juego (“gente descansando, sin hacer nada, sin jugar a nada”), ni casas, ni “realismo figurativo”, por llamarlo de algún modo. Y por supuesto, ni una sola conexión con el Juicio Final de Mosén Pascual.

Queda todavía una presencia novedosa, desconcertante: el payaso del circo, símbolo que aporta un sentido único y nuevo a todo lo descrito, y sin el cual no se podría afirmar que Paraíso y Juicio Final son uno en el imaginario de *Maestro Huidobro*. Pero antes de centrarnos en él, hemos de acudir una vez más al universo literario de José Jiménez Lozano con la intención de añadir un poco de luz procedente de la palabra del escritor. En el ya citado ensayo “Los iconos del paraíso”, J. Jiménez Lozano se detiene en las mil y una imágenes a que ha dado lugar el paraíso primordial, el del relato bíblico, y en otros paraísos que el hombre ha ido construyendo a lo largo de la historia, marcados por las sensibilidades e ideologías de cada época. La Reforma y la Contrarreforma, por ejemplo, con su mentalidad cercenadora de todo disfrute y placer humanos, llevan a los hombres del tiempo a

---

<sup>456</sup> “Combate, azar, simulacro o vértigo, el juego es por sí mismo un universo donde conviene, con aventura y riesgo, encontrar un lugar [...] Como en la vida real pero con un marco determinado con antelación, el juego asocia las nociones de totalidad, regla y libertad. [...] Jugar es lanzar un puente entre la fantasía y la realidad a través de la eficacia mágica de la propia libido; jugar es por tanto un rito de entrada y prepara el camino de la adaptación al objeto real”. (CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., op. cit., p. 612).

construir paraísos que nada tienen que ver con aquel primigenio jardín terrenal. Así las escenas de la cotidianidad íntima de la pintura holandesa que, tal como se desprende del texto que citamos a continuación, revelan ese paraíso de intimidad abierto a la esperanza que tantas veces hemos encontrado en *Maestro Huidobro*. Observe el lector cómo la imaginación del régimen nocturno desborda en imágenes de la morada (las casas, el mar, los barcos y todos los demás vehículos-continente), del tesoro, del viaje. No hay fauna y flora paradisiacas, como en el primigenio jardín, pero sí una relación del hombre con la naturaleza (campo y mar) tan paradisiaca como aquellas, sin un átomo del peso que la dura brega del labrantío habría puesto sobre sus hombros después de “la caída”:

“El orden burgués de estancias claras y tranquilas de la pintura d Pieter de Hoogh es el paraíso de domingo, y toda la pintura flamenca de este tiempo: un Veermer, sobre todo, con sus otras estancias y sus igualmente hermosísimos paisajes urbanos, nos ofrece también el icono de ese paraíso terrenal [...] «Un tenducho de la dicha nos aparece –dice Ernest Bloch, a propósito de estos holandeses- y tenemos la impresión de tener a la vista una cámara de tesoros. En la pintura holandesa de costumbres está pintada toda la cotidianidad íntima, pero, pese a toda su proximidad, está pintada de la misma manera que podría verla un navegante, cuando en la lejanía, piensa en su casa: como en cuadro pequeño y preciso que lleva en sí la nostalgia misma. A ello responde, por otro lado, que en estos cuadros aparezcan muy a menudo mapamundis colgados de la pared desde los que se mira el mar, el cual, por virtud del comercio universal de los holandeses, es el que en verdad crea el ambiente acogedor... En las dimensiones amables no puede echarse de ver nada patológico, salvaje, estridente, perturbador, ni siquiera parece que haya algo semejante en su trasfondo. El aposento y la ventana que da a la calle están pintados como si no hubiese ninguna perturbación en el mundo. En el viejo reloj suenan continuamente las horas crepusculares, nada hay por encima del hombre, nada exige premura»”.<sup>457</sup>

---

<sup>457</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., pp. 44-45. Cualquiera de las ilustraciones que acompañan el texto citado podría ilustrar igualmente el paraíso de Maestro Huidobro: el cuadro “Los turistas”, de Claude Verlinde (p. 45) o el de Veermer “Dama a la espineta y caballero” (p. 46). Estampas de algún modo paradisiacas se hallan también en las páginas de unos libros muy peculiares de Jiménez Lozano, de los cuales sólo han visto la luz unos fragmentos publicados en su página web oficial, en la sección de “Inéditos”. Guadalupe Arbona los presenta como “unos libritos singulares del autor, contienen

Nada tendría de extraño que Maestro Huidobro, que había estado en Viena, Praga, París, etc., hubiese contemplado estas “paradisíacas” pinturas con sus propios ojos. Lo seguro es el que un mismo imaginario de este “paraíso de domingo” se dibuja en la recién analizada figuración de la novela.

Decíamos que la imagen del payaso que afirma “Hoy es el juicio Final” desconcierta y llama la atención en este contexto. No se sabe si realmente el Juicio Final está sucediendo ya pero aún no ha terminado, puesto que dice “hoy es”, o si es que el Juicio Final va a suceder enseguida ese día de feria, así, de improviso, y el presente de indicativo tiene valor de futuro inmediato. Aquí no hay ángeles ni trompetas, pero hay un personaje que anuncia, que emite un mensaje. Un mensaje que tal vez resume todos los mensajes de todos los mensajeros-guías del paraíso de la novela, en el que me parece que se expresa el triunfo definitivo de la vida que acaba de dibujar Maestro Huidobro en la estampa del paraíso que lo precede: el paraíso no es sólo el origen sino también el final, la esperanza última. Al final, será también un paraíso. De algún modo, se puede comparar la imagen del payaso de circo con la de la marioneta Federico Barbarroja, que es expresión simbólica de la multiplicidad íntima del personaje, y que hemos incluido en constelación de la candela por la esperanza de progreso que insta en la vida de Maestro Huidobro. Pues bien, el simbolismo de esperanza y progreso “individual” que tiene la marioneta en relación a Idro, lo tendría el payaso en relación al mundo entero (“todo el mundo estaba en la calle”). De todos modos, su anuncio suscita más preguntas que respuestas.

En el plano simbólico, el payaso suele representar la otra cara de la realidad, aquella que con frecuencia se olvida y que sin embargo reclama atención. Una de las características fundamentales del payaso como símbolo (o del bufón) es la de

---

anotaciones manuscritas, poemas manuscritos y recortes de cuadros o fotografías. Elementos que se combinan y complementan significativamente, cumpliendo la frase de Horacio ‘Ut pictura poesis’, o dicho en la lengua franca de hoy, ‘As is painting so is poetry.’ Véase, por ejemplo, el “Libro de las maravillas del mundo”, donde toda actividad humana está impregnada de sosiego y armonía, donde los amantes (los enamorados del Paraíso de *Maestro Huidobro*) se muestran llenos de una delicadeza sensual y una placidez admirables, enmarcados en líneas que los cercan en su pequeño jardín. [[http://www.jimenezlozano.com/v\\_portal/informacion/informacionver.asp?cod=201&te=14&idage=206&vap=0](http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=201&te=14&idage=206&vap=0)]

expresar en tono grave cosas anodinas y en tono de chanza las cosas más graves.<sup>458</sup> En el texto no se le atribuye al payaso el tono de “chiste”, es la gente que lo escucha la que cree que la afirmación del payaso no es más que una broma. Ciertamente, sus palabras expresan una visión de la realidad que está oculta, pero es una realidad que invita a buscar respuesta en un nivel más profundo, precisamente porque desconcierta y espontáneamente no resulta creíble.<sup>459</sup>

En *Las llagas y los colores del mundo*, José Jiménez Lozano, preguntado por la figura del enano que aparece en sus cuentos, responde:

“Pues diré, por ejemplo, que es un tipo humano que me inspiró siempre simpatía y respeto. El enano suele ser muchas veces un payaso de circo; y recuerdo y recordaré el circo toda mi vida, como si hubiera perdido el Edén, pero después de la infancia ya hemos perdido la simplicidad del alma y los ojos adecuados para mirar. Aunque luego se nos puede meter en el alma alguien como el payaso del cuento de Kierkegaard que desde el escenario dice que hay un incendio, y nadie le cree porque se piensa que es un chiste, pero está avisando de lo que ocurre, y dice la verdad.

Y cabe recordar igualmente el importante ensayo de Leszek Kolakowski, *The Priest and the Jester*, que nos ofrece una interpretación de una misma teología cristiana como con dos vertientes. Y en el arte románico un enano-acróbata, que da muchas volteretas pero siempre cae de pie, representaba la esperanza, el fin feliz de la historia. No hay nada más serio que este volatinero tan alegre”.<sup>460</sup>

La cita nos desvela en cierto modo la génesis del payaso de *Maestro Huidobro* -y otros payasos de los relatos del autor que vamos a comentar enseguida-: una experiencia infantil del circo que el escritor recuerda precisamente como un edén o

---

<sup>458</sup> Cfr. CHEVALIER, J y GHEERBRANT, A., op. cit., pp. 203 y 691.

<sup>459</sup> También resulta interesante, aunque no nos aclare demasiado el texto, el simbolismo del payaso que aporta J. E. Cirlot: “Como el bufón, el payaso es un personaje místico: la inversión del rey, del poseedor de los poderes supremos, y por ello la víctima elegida en su sustitución, según las conocidas ideas astrobiológicas y primitivas del asesinato ritual del rey en ciertas conjunciones. El payaso es el último, mientras el rey es el primero, pero en el orden esencial, el último es el segundo. En apoyo de este concepto, cita Frazer una costumbre folklórica según la cual, en las fiestas de primavera, era costumbre que los aldeanos jóvenes corrieran a caballo hasta el palo mayor (eje del mundo). El que llegaba en primer lugar era elegido rey de Pascua: el último era convertido en payaso, recibiendo castigos”. (Op. cit., p. 362). En el paraíso-juicio descrito por Maestro Huidobro no hay Juez en Majestad, pero sí un personaje que podría ser su envés, su rostro oculto.

<sup>460</sup> Op. cit., p. 48.



paraíso, y su posterior convivencia con el payaso del cuento kirkegaardiano. Y parece claro que la hipótesis que se acaba de formular sobre el mensaje del payaso como un mensaje de esperanza última y triunfo de la vida no es descabellada.

El Juicio Final es tema de varias anotaciones de los diarios de J. Jiménez Lozano y, además, ha encontrado expresión literaria en algunas de sus últimas publicaciones del género narrativo. En la fábula *Un pintor de Alejandría*, todo gira en torno a una pintura había de realizarse en la iglesia en la que se representarían los efectos colaterales del Juicio Universal, o lo que es lo mismo, el panorama del día después de celebrarse el Juicio.<sup>461</sup> La Comisión formada para debatir y tomar decisiones sobre el tema se reúne con Teón de Alejandría, el pintor, y así se hace el boceto definitivo, el que más tarde se pintó (“Así lo previeron y así sucedió; y así lo vieron muchas gentes de estas tierras de Soria y Guadalajara”).<sup>462</sup> En la descripción de dicho boceto, se encuentra la imagen de un payaso:

“Y lo primero en la escena siguiente de más abajo en la pared frontal de la iglesia era la figura de un payaso haciendo cuchufletas a la muerte, que era como un esqueleto pero de cuyos huesos salían vástagos y hojas por todas partes, y la calavera era una cabeza muy hermosa y redondita y con grandes mofletes, porque la muerte ya no podía hacer sus faenas desastrosas y, si quería subsistir, tenía que convertirse en vida. Y el payaso decía esto en un letrero que salía de su boca e iba a parar a las orejas de una liebre levantada sobre sus patas traseras, que estaba leyendo un libro y parecía reírse”.<sup>463</sup>

Que el payaso es aquí un símbolo de vida y un mensajero del triunfo definitivo de vida sobre la muerte no ofrece duda. Al arquetipo mesiánico del hijo remite la imagen de los vástagos y hojas que le brotaban por todas partes. Es también un símbolo místico o de inversión, pero una inversión muy especial y como síntesis de

---

<sup>461</sup> Aunque con matices bien diferentes en una y otra novela, el imaginario antropológico de *Un pintor de Alejandría* y el de *Maestro Huidobro* presentan similitudes evidentes: la importancia de los orígenes de los personajes (en *Un pintor...* hay un capítulo titulado “El árbol genealógico”), el viaje, el cántaro y otros símbolos de esperanza, los tesoros (un personaje principal es Juan de las Salinas, y las sal es un arquetipo de la sustancia prima), etc.

<sup>462</sup> *Un pintor de Alejandría*, op. cit., p. 121.

<sup>463</sup> *Ibídem*, p. 115.

todas las inversiones que pueblan la imaginación simbólica: la de la muerte misma convertida en vida para siempre. Parecería este payaso de *Un pintor de Alejandría* el mismo que el de *Maestro Huidobro*, sólo que una vez celebrado el Juicio Final y habiéndose convertido él mismo en vida, mientras que en *Maestro* era sólo su mensajero.

Aunque no aparece en él la figura del payaso, merece también un comentario el cuento “El día del Juicio”, incluido en el volumen *La piel de los tomates*. La narración se condensa en el día del Juicio y en el momento mismo de su celebración, pero algunas personas han sido ya juzgadas, por lo que tres niveles temporales se entremezclan en el cuento: anterior, simultáneo y posterior al acontecimiento central, el Juicio Final. Igual que en la figuración de *Maestro Huidobro*, era también un día en el que la ciudad entera estaba en la calle paseando y disfrutando, e incluso acudían a ella “verdaderas riadas de otras gentes que debían de llegar de fuera de la ciudad”.<sup>464</sup> Se oían maravillosos toques de trompeta que parecían estar llamando a una celebración; las gentes se apresuraban. Una abuela y su nieta caminan por la ciudad así de concurrida. Pasan por delante de un cine donde se proyecta la película *El Juicio Final*; unos ángeles la publicitan a la entrada e invitan a pasar a los que se acercan. Lucía y su nieta Rosita se encuentran inesperadamente con Carmen, antigua amiga de la abuela; tras efusivos saludos, Carmen dice que ya ha sido juzgada y que “el Juicio era la cosa más fácil del mundo”, que sólo “tenías que reconocerle y él tenía que reconocerte”. La abuela se queda desconcertada y Carmen intenta tranquilizarla, al tiempo que les recomienda a abuela y nieta que se den prisa en ser juzgadas y luego vuelvan a comentarlo con ella. Al poco de despedirse de Carmen, que sí, era amiga suya, pero había muerto hacía más de treinta años, Lucía comprende: “¡Ay, Rosita, que no es una película! ¡Ay, Rosita, que es el Juicio Final de verdad, y yo no estoy preparada!”.<sup>465</sup> Si con alguna presencia del cuento puede compararse el payaso que anuncia “Hoy es el Juicio Final” en *Maestro Huidobro*, sería la de los ángeles que, en medio de la ciudad, un día de bullicio y disfrute cualquiera, invitan a la gente a ser juzgada e incluso detallan cómo será el Juicio:

---

<sup>464</sup> *La piel de los tomates*, op. cit., p. 50.

<sup>465</sup> Todas las últimas citas, en *Ibíd.*, pp. 54-55.

muy breve (“¡dense prisa, porque todo va muy rápido!”) y muy distinto a lo que podía esperarse. El juicio de Nerón, por ejemplo, consistía en ponerle delante de la cara un espejo ante el que volvía a colocarse el emperador su túnica y su corona, y a los políticos se les daba un espejo de sombra como la que ellos habían hecho en el mundo; el verse eternamente ante el espejo de su verdad sería todo su castigo. La comparación con los ángeles subrayaría por tanto el carácter de mensajero del payaso. Y tal vez estuviese hablando de un Juicio Final como el que se relata en el cuento. Guadalupe Arbona, que ha estudiado en profundidad “El día del Juicio” desde la categoría del acontecimiento, concluye:

“...la imagen del Juicio que nos devuelve no es la de un ajuste de cuentas, o de un castigo, sino la del reconocimiento amoroso de un Dios salvador, y rey de la Creación. Y, todo ello, salvaguardando la libertad...”<sup>466</sup>

El tercer relato del autor al que acudimos sí incluye como personaje a un payaso de circo, y éste también hace un anuncio. Sólo que la gente, no sólo es que no le crea o piense que su mensaje es un chiste, como en *Maestro Huidobro*, sino que, cuando se verifica que anuncia verdad, quieren matarle. Él está refugiado en casa de una familia, donde había ido a visitar a un niño que estaba papucho y no podía ir a verle al circo. Para subsistir, el payaso ha de renunciar a ser mensajero (“tuvo que lavarse bien la cara y quitarse el traje de payaso”) y ponerse a hacer de “saltimbanqui tonto”. Se trata del cuento “El testamento del payaso”, publicado en *El azul sobrante*. En ningún momento se menciona el Juicio Final, pero tanto Juicio como Paraíso están en su trasfondo. A la imaginación del paraíso conduce la descripción primera del payaso, donde el color azul y el oro sostienen la alegría del mundo y sus tesoros:

---

<sup>466</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit. p. 332. G. Arbona considera que el vértice del acontecimiento del cuento, el Juicio Final, es el encuentro con Carmen. Analiza muy detalladamente tres niveles de la historia (calidades diferentes del tiempo): el tiempo de Rosita y su abuela, el tiempo de otras vidas escuchadas por ellas y recogidas en el Juicio, y el tiempo de la profecía bíblica. En el tercer nivel, el paralelismo entre el cuento y los pasajes bíblicos que son recreados en él se pone de manifiesto en una tabla que recoge a dos columnas textos del relato y de la Biblia. Cfr. *Ibídem*, pp. 309-334.

“...el payaso que tenía tanta fama, porque bastaba verle y ya todo el mundo se sentía lleno de alegría; e iba llevando de la mano a una cabra azul, que llevaba al cuello una cadena o cinta que brillaba como el oro”.<sup>467</sup>

A una estampa de “día del Juicio” semeja el Globo de la Tierra que el payaso regaló al niño (que es el narrador recordándolo todo cuando ya era adulto):

“...entró de nuevo riéndose como en el circo, haciendo una voz que no era la suya y preguntando por Toño, que era yo, porque dijo que me traía de regalo un Globo de la Tierra que era de caucho y se veía en él todo el mundo de las historias, a comenzar por la Esfinge preguntona y por Ulises cuando le salió a recibir su perro ciego Argos, y casa por casa y calle por calle, con sus alamedas y sus parques, y a la gente paseándose por ellas. Y era precioso el Globo de la Tierra”.<sup>468</sup>

Poco antes de esto, el payaso había llorado porque se le había quemado el circo. Pero lo inquietante, el motivo por el cual el cuento deja en el lector un poso de amargor, o al menos de tristeza inmensa, viene después, cuando se sabe que la gente quería “matar al payaso porque había dicho en el escenario que había fuego y era verdad que lo había”.<sup>469</sup> Un fuego que no es lumbre ni da luz ni calor, sólo quema (el lexema del verbo quemar se repite tres veces). Aunque el narrador deja al lector en la incertidumbre: “no se sabía lo que pasaba, ni nadie lo ha sabido nunca”, lo cierto es que el payaso anuncia una verdad, tal vez que todo lo vano será destruido, tal vez un fuego que avisa o da señales del día del Juicio, o de que este puede advenir. A riesgo de equivocarnos en la interpretación, diremos que el payaso representaría la suerte de todo aquel que ose decir que habrá un Juicio o que hay *otro* Paraíso en una sociedad y un mundo como los nuestros, donde, como tantas veces afirma Jiménez Lozano, se cree haber llegado a la plenitud de los tiempos y ya nada se espera más allá de lo fáctico (el narrador dice que el payaso “estaba muy triste de cómo era el mundo). Ya no es que se tome a broma o no se haga caso a quienes hablan de Dios y de la

---

<sup>467</sup> *El azul sobrante*, op. cit., p. 97.

<sup>468</sup> *Ibíd.*, pp. 98-99.

<sup>469</sup> *Ibíd.*, p. 99.

seriedad de la vida intrínsecamente unida a su belleza, a la esperanza y a la alegría, es que se intentará aniquilar a todo el que se atreva a hablar de estas cosas.<sup>470</sup>

Hemos traído al discurso “El testamento del payaso” por si podía ofrecer alguna pista de comprensión del payaso de circo de *Maestro Huidobro*, cuyo significado intentamos desentrañar. Lo que se puede ir concluyendo es que algo o mucho de mensajeros del Juicio, y del Paraíso, tienen ambos payasos. Quizá el nuestro, el que, según Maestro Huidobro, iba a pintar El Etíope en el muro de la iglesia de Alopeka, no estaba llamado a correr tan amarga suerte, porque sería pintado por un artista, por alguien capaz de levantar vida, y todos los que allí estuviesen a su lado, terminarían por creer su mensaje. Pero esto es sólo una suposición basada en la esperanza que emerge en la novela a cada paso, que nada tiene que ver con el tono triste, incluso trágico, que el cuento posee. En cualquier caso, en *Maestro Huidobro* queda apuntada la posibilidad de que algo así llegue a suceder.

La esperanza y el tono de la novela nos llevan a establecer una última conexión o complicidad del capítulo de Maestro Huidobro que estamos comentando con el cuento “El azul sobrante”. No aparece en él payaso alguno, pero sí tres personajes

---

<sup>470</sup> J. Jiménez Lozano se ha referido en varias ocasiones a esta “plenitud de los tiempos” que domina en nuestra sociedad. Elegimos un texto reciente, de *Las llagas y los colores del mundo*, porque en él habla precisamente de la suerte de quienes osen esperar algo en este mundo moderno: “...la pérdida de esperanza es tan terrible o más que el tema de la muerte, pero que el nihilismo satisfecho y confortable ya ha sido asimilado y se pretende que lo sea del todo. Gran parte de la literatura de nuestro tiempo ha tenido y tiene como finalidad arrancar toda esperanza del corazón humano, después de pervertir o arruinar el mundo espiritual heredado: Flaubert y Proust lo confiesan abiertamente, Sartre vehementemente.

Y se acuerda uno de repente del terrible efecto de amoralidad e injusticia totales y de desamparo y desesperanza que supuso la injustísima sentencia contra los templarios. Hasta se dejaron de concluir las catedrales que se estaban construyendo; parecía a las gentes que el mundo era el reino del Mal.

Las gentes, como digo, quedaron absolutamente desmoralizadas al comprobar el triunfo del mal en el mundo y su sujeción a las puras leyes naturales y al capricho de los poderosos de este mundo, sin otra esperanza. Era como si hubiera llegado el fin de la historia, y no había más que eso; el Juicio Final era el capricho de quienes señoreaban los tiempos y a los hombres. En medio de esta desolación vino en el mundo de la pintura el tiempo de los Descendimientos de la Cruz, y en la vida diaria la *Devotio moderna*; y por aquí volvió la esperanza al siglo, por el desprecio del mundo que pertenece al diablo o a los grandes señores, y la consolación por la recuperación de la vida interior.

Los templarios fueron las víctimas de los tejemanejes políticos y eclesiásticos, y del vaciamiento interior, del desespero y el sinsentido.

El paralelo con nuestro mundo, entregado al juego de fuerzas de los poderosos, se impone: ahora sería el final de la historia en su plenitud que es la democracia como dice el señor Fukuyama. ¿Quién se atreverá a esperar más? Ese tal queda fuera del sistema y de la existencia pública por lo menos, o paga por ello como los templarios”. (Op. cit., pp. 31-32).

llamados Gabriel, Miguel y Rafael que llevan en su camión un bidón de pintura azul que había sobrado de cuando se estrenó el mundo, y unos decorados del Juicio Final, tan hermosos que producían silencio y maravillaban a quienes los miraban. Ruth, la protagonista, ya anciana, le cuenta a una periodista la razón por la cual siempre había vivido contenta, y así seguía viviendo a la altura de sus cien años. Un día, cuando era pequeña, yendo en coche con sus padres y su hermano David, el camión que llevaban delante pareció que iba a volcar y se fue deteniendo tanto que el padre de Ruth, que era quien conducía, tuvo que frenar y se salió de la carretera. Se encontraron con los tres mozalbetes que transportaban “el azul sobrante” y éstos les invitaron a subir al camión y contemplar los decorados del Juicio Final. Al despedirse, le regalaron a Ruth un poco de pintura (“un frasquito pequeño de cristal blanco e irrompible con aquel azul, para que lo pudiera mirar cuando quisiera”<sup>471</sup>), y éste era el porqué de sus “blancos azules” (los de su pelo, su ropa...), la razón de su alegría, que nunca antes había desvelado:

“Pero tampoco se iba a llevar el secreto con ella cuando se muriese ¿no? Porque quería que, por menos, supiese la gente que, pasase lo que pasase, el mundo quedaría muy limpiito y añilado antes de la fecha del Juicio, porque eso creía ella que hacía a la gente más alegre”.<sup>472</sup>

El azul, símbolo de vida y alegría, y símbolo del paraíso tal como se ha revelado en *Maestro Huidobro*, es el hilo que une la novela con el cuento; y es un azul en el que se funden Paraíso y Juicio Final, igual que en la figuración de Maestro Huidobro. La pintura azul del cuento es “una pintura de antes de la vida y de después de la muerte”, igual que el Paraíso de Maestro Huidobro. Tampoco se explicita en el cuento cómo sería tal Juicio, pero el azul con que estaría pintado el mundo el día que el Juicio se celebrase lo llenaría todo de vida y alegría, lo que hace pensar en un Paraíso más que en un Juicio, o en que, después de éste, el mundo volvería a ser un Paraíso. Al final, “estaremos de nuevo en casa”, como dice un verso de un poema de Holan que J. Jiménez Lozano comenta en relación con el Juicio Final. La cita nos

---

<sup>471</sup> *El azul sobrante*, op. cit., p. 156.

<sup>472</sup> *Ibíd.*, p. 157.

confirma que el Juicio al que el payaso de Maestro Huidobro se refiere puede ser la esperanza de que al final habrá también un paraíso, “estaremos de nuevo en casa”:

“Malraux habla de la pintura en los cementerios de Haití, de Saint-Soleil: esa pintura a caballo o a mitad de camino entre lo naïf y Matisse. Y uno se pregunta: ¿se puede creer en la resurrección, y, en último término, en la continuación de la historia sin pintar de colores y llenar de vida el lugar de los muertos?

El medioevo cristiano, que pintó en las tumbas escenas de caza o amores y llenó de azules y rojos los sepulcros, los ataúdes y los paños funerarios -en la capillita del cementerio de Barluenga un ángel rubito de la escena del Juicio Final posee un rostro de dulzura penetrante- o los cementerios islámicos que son parques de alegría rodeaban a la muerte de vida, y la resurrección como consistencia del hombre y prosecución de la historia resultaba una evidencia.

En Chartres, los resucitados al sonido de la trompeta son gentes que se levantan de su cama e incluso se reconocen. Una mujer trata de amplificar su voz poniéndose la mano sobre la boca para llamar a alguien. Como en el extraordinario poema de Holan: *La resurrección*, es como si se nos llamara insistentemente porque ya es tarde y mamá ya estuviese preparando el café en la cocina:

«¿Que después de esta vida tengamos que despertarnos algún día  
al terrible estruendo de trompetas y clarines?  
Perdóname, Dios, pero me consuelo  
pensando que el principio de nuestra resurrección  
lo anunciará el simple canto de un gallo...  
Entonces nos quedaremos todavía un momento tendidos.  
La primera en levantarse  
será mamá... La oiremos  
encender sigilosamente el fuego,  
poner sin ruido el agua sobre la estufa  
y coger suavemente del armario el molinillo de café.  
Estaremos de nuevo en casa.»<sup>473</sup>

---

<sup>473</sup> *Los Tres Cuadernos Rojos*, op. cit., pp. 147-148. Inmediatamente después de esta anotación que Jiménez Lozano recoge en su diario, de 1983, aparece la visita del escritor a Rello, que citábamos en la presentación de *Maestro Huidobro* como objeto de estudio, cuando se intentaba describir la génesis de la novela. (cfr. supra, p. 66). ¿Casualidad? Más bien parece que estos “pensares y sentires”, como

De todos modos, el debate y la diversidad de opiniones entre Mosén Pascual y Maestro Huidobro sobre la conveniencia de pintar un Paraíso o un Juicio, queda abierto al final del capítulo. Porque, en última instancia, todo queda pendiente de la decisión del pintor. El narrador tiene sumo interés en subrayarlo porque repite dos veces esta idea. El párrafo siguiente aparece casi idéntico en el medio y al final del capítulo:

“Y que ya le diría más adelante, cuando hiciese el viaje y hablase con el pintor, que lo dejase de cuenta de éste, porque tenía que pensarlo todo muy despacio” (MH:101 y 102).

Mosén Pascual se muestra algo desconfiado, pero deja abiertas las dos posibilidades (“¡Veremos qué Paraíso! ¡Veremos qué Juicio!”), si bien le recuerda a su amigo que él no quería “ningún Picasso, él quería un Miguel Ángel”. Así que, Maestro Huidobro, cuando se encuentra con El Etíope, será un Juicio Final lo que le encargue, a pesar de que el pintor estaba pintando “una capilla debajo de una palmera” y Maestro Huidobro estuvo allí dentro y se sintió muy acogido:

“—Pero Mosén Pascual quiere un Juicio —insistió Maestro Huidobro.

—Es algo muy excitante; lo comprendo —comentó El Etíope” (MH:112).

Paraíso y Juicio Final van siempre de la mano en el texto, la fusión-confusión permanece deliberadamente abierta. En *Maestro Huidobro*, una novela donde la constelación del paraíso es tan extensa y comprensiva, lo importante es dejar claro que el paraíso no aparece sólo como origen, como sueño, como anhelo de vida, como impulso de búsqueda y viaje, como amor y espera del amor, sino también como final, como esperanza última y definitiva del triunfo de la vida sobre la muerte. Y esto es lo

---

gusta decir el escritor, sobre el Paraíso y el Juicio, sobre la muerte y la vida, sobre la esperanza última, van estrechamente unidos en el imaginario de José Jiménez Lozano. Por otro lado, cabe señalar que el comentario y la cita completa del poema de Holan se encuentran también en el cap. VI de *Los ojos del icono*, “Una gramática del cuerpo”, que comienza precisamente con una evocación de la imagen del Juicio Final pintada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Una historia paradójica la que allí se cuenta, dice Jiménez Lozano, “porque vemos que no es un cuerpo hermoso, ni la sabiduría, ni la gloria del mundo los que impedirán que los hombres sean arrojados al horno que se nos pinta allá abajo. Y, si luego miramos hacia el fresco de la creación del hombre, que está lleno de la alegría del nacimiento de la carne y la vida y la historia, todavía nos angustiamos más pensando cuán enigmática o irresoluta y melancólica suerte les está asignada a los humanos”. (Op. cit., p. 107).



que significa la unidad Paraíso-Juicio Final en el imaginario del protagonista. Quien, por cierto, volverá a oír hablar del Juicio a la dueña de la Venta del Verdugo, una vez que la historia de amor y muerte, y de esperanza también última y definitiva simbolizada en el gran nogal, haya calado hondo en los presentes:

“—La vida es así—dijo suspirando el escritor.

—El día del Juicio se sabrá todo —concluyó la vieja—. Y ya tarda” (MH:117).

Allá por el otoño de 1973, José Jiménez Lozano se detiene en una pequeña aldea abandonada. Detrás de la iglesia “un minúsculo cementerio cubierto de hierbas y zarzas sive lres” que le recuerda el de Haworth, donde fueron enterradas las hermanas Brontë. El escritor evoca la vida y la muerte de Charlötte, a quien supone contemporánea de todos esos muertos ignotos del minúsculo cementerio abandonado:

“¿Qué no se daría por conocer también su historia? Lo fascinante del símbolo del Juicio Final es esa revelación de la historia de cada hombre y de que ya se ha llegado al final de esta gran novela de la historia, y es posible saber en lo que ha parado esta tan larga y a veces tan terrible aventura. «Liber scriptus proferetur», dice un verso del *Diesi rae*, «in quo totum continetur». Sólo la lectura de este libro podría apagar este afán de saber la vida y la historia, tan interesantes, de cada uno de los seres humanos: todos importantes, todos tejidos en esta urdimbre misteriosa”.<sup>474</sup>

Un Juicio Final, un libro, cuya última palabra será siempre una palabra de esperanza y amor, no de muerte o de castigo eternos. Un libro del que J. Jiménez Lozano cree tener “unos ciertos barruntos” o “filtraciones”, que sin duda hallan expresión artístico-literaria en *Maestro Huidobro*. La cita siguiente, con la cual cerramos este apartado sobre el Paraíso-Juicio de la novela, está tomada del cuaderno de notas *Segundo abecedario*, y es de 1984, casi una década después de la anterior. Los símbolos del Paraíso y del Juicio Final han estado y siguen estando ahí, en el universo literario del escritor, generando un sinfín de historias y relatos de todo género.

---

<sup>474</sup> *Los Tres Cuadernos Rojos*, op. cit., p. 18.

“...lo que a uno le gustaría leer de verdad es ese libro del que habla el *Dies irae*: un libro que se llevará al Juicio Último y en el que realmente estarán todas las hermosas, trágicas, vergonzosas y sublimes aventuras humanas. *Liber scriptus proferetur / in quo totum continetur / unde mundus iudicetur*. [...]

Nunca he podido imaginar que ese libro pudiera ser un libro de cuentas o un libro policiaco de asientos y fichas, ni el Gran Juicio una réplica de un tribunal de este mundo; o el juez, el Hércules de la Capilla Sixtina, tan fabuloso, sin embargo. Pero, «¡que la jalbieguen!», decía el Greco.

Tengo unos ciertos barruntos acerca de ese libro «in quo totum continetur». Como si hubiera habido «filtraciones». Cuando Juan de la Cruz se estaba muriendo, los frailes comenzaron a leerle la recomendación del alma; es decir, a preparar para él una especie de providencia o súplica captadora de benevolencia par el tribunal del Más Allá y, entonces, él dijo que le dejaran y le leyeran, más bien, el *Cantar de los Cantares*. Y antes de morir, añadió todavía. «¡Oh qué preciosas margaritas!». De manera que, atando cabos, bien pudiera deducirse que el terrible libro, en que se contiene toda nuestra aventura humana, y seguramente también el resplandor de las Pléyades y el dulce canto del cuco, es el *Cantar de los Cantares*”.<sup>475</sup>

### **3.6. El imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* a partir del universo literario de José Jiménez Lozano**

De las constelaciones de *Maestro Huidobro* se obtienen unas cuantas conclusiones sobre el imaginario antropológico de la novela que parece adecuado recoger de forma expresa, una vez terminado su análisis, aunque sea en un breve epígrafe como éste, anticipo de las conclusiones finales de la tesis. Dado que la metodología analítica nos ha llevado a poner en diálogo casi permanente las imágenes y símbolos de *Maestro Huidobro* y el universo literario de su autor, este resumen se acompaña de una posible interpretación del imaginario antropológico de la novela a partir del universo literario de José Jiménez Lozano.

---

<sup>475</sup> *Segundo Abecedario*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 18-19.

En la introducción a las constelaciones, se apuntó la importancia del número tres en la estructura de la novela y cómo las asociaciones simbólico-imaginarias suelen estar marcadas por la tríada. Lo que allí era una hipótesis: la coherencia de la tríada con el posible predominio de la estructura de progreso en la novela, aquí es una realidad verificada por el análisis. A estas alturas de la tesis, podemos afirmar que las series triádicas tienen capacidad de sugerencia imaginaria por sí mismas. Constituyen para el lector una especie de cantilenación que “abre” o “ensancha” la imaginación hacia las “suculencias” que para el espíritu posee todo lo que conlleva esperanza, futuro, progreso, en los términos de la antropología durandiana.<sup>476</sup>

Después de rastrear la presencia de la tríada en las narraciones de José Jiménez Lozano y comprobar que casi todas sus novelas (todas las fábulas) contienen series triádicas, preguntamos al escritor sobre el tema.<sup>477</sup> Partíamos de la intuición - refrendada por las innumerables ocasiones en que la habíamos detectado-, de que las series triádicas obedecían en la obra de Jiménez Lozano a un impulso imaginario, a la naturaleza preobjetiva o prerracional que posee el fondo común de antropología imaginaria en la génesis de la obra literaria. Por ello, era necesario confirmar que la tríada no era un recurso premeditado, lo que parecería coherente con su génesis imaginaria, y era preciso obtener datos que permitieran reflexionar sobre el tema. Tras una breve introducción en la que ponía en evidencia las tríadas de *Maestro Huidobro*, se le formuló a Jiménez Lozano la siguiente pregunta: “¿Es consciente por su parte el uso de la tríada o «sale así»?”. La respuesta del autor vino a confirmar nuestras sospechas:

“Pues no crea que soy tan consciente en cuanto a esa abundancia de la tríada en mi escritura, me sorprende, y no sabría qué razones podría dar. No sé si sabe el chiste según el cual un obispo en visita pastoral a un pueblo le había preguntado al cura por qué razón no habían tocado las campanas, y el cura contestó que por diez razones, y

---

<sup>476</sup> Pozuelo Yvancos se refiere a las series triádicas como un mecanismo tradicional del relato oral arcaico. Cfr. “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, op. cit., p. 79.

<sup>477</sup> En *Sara de Ur*, por ejemplo, se describen las tres tiendas de las esclavillas con las que jugaba Sara durante su embarazo: “En realidad, parecía haberse vuelto una niña de nuevo, y jugaba a esconderse, y a taparse y destaparse con los velos y salamillas. Y sobre todo al juego de las tiendas con esas sus criadas y esclavillas. Una era la tienda de la cananea, otra era la tienda de la egipcia y otra la tienda de la amorrea...” (Op. cit., p. 51).

comenzó a enunciar la primera. El obispo le cortó y dijo: « ¡Déjelo, déjelo!». Pero yo no tengo ni una sola razón que dar. Lo que sí le ocurre a uno es que, cuando a veces se duda, y se trata de reflexionar escribiendo, pasa lo que dice un verso de Walt Whitman, que cada uno de nosotros somos una multitud, y tres ya son gente, y por lo menos se es consciente de ser dos, uno que es quien escribe en las escrituras literarias -no en los ensayos, naturalmente-, y tan así es que, cuando releo algo escrito por mí, sigo como consejo la explicación que dio Pasternak de la lectura de su propia escritura: que, al revisarla, sólo dejaba lo que le parecía de otra persona y que él no era capaz de hacer. Y es cierto, pero entonces, sobre esto, no se puede contestar porque no se sabe”.<sup>478</sup>

En efecto, el uso de la tríada no era deliberado por parte del autor y, por tanto, consciente. Por ello, puede responder a la expresión literaria de un impulso imaginario de síntesis encaminada al progreso, característico de *Maestro Huidobro*, y tal vez de la narrativa toda de José Jiménez Lozano.

La Poética del Imaginario parte del presupuesto de que el espesor imaginario es constitutivo del valor poético de los textos, y establece dos signos que permiten contrastarlo: la medularidad y la totalidad.<sup>479</sup> El análisis de las constelaciones nos permite demostrar que el universo simbólico de *Maestro Huidobro* cumple con creces estas dos condiciones sobre las que se asienta la poeticidad de una obra literaria, el valor y el interés poético que su imaginario antropológico le confiere.

La medularidad consiste en la transparencia de los universales simbólicos, y ésta destaca como característica fundamental de la composición imaginaria de *Maestro Huidobro*. La transparencia de la imagen hacia el símbolo, y del símbolo hacia el arquetipo o esquema verbal que lo sustenta, ha sido casi un *ritornello* del discurso expositivo de las constelaciones: tal es su presencia en la novela. Arquetipos como el árbol, el fuego-llama, la morada o la luz sostienen símbolos que se desgranán en imágenes diversas, cuyo valor simbólico se nos ha desvelado con inusitada elocuencia y claridad. El árbol se ha desplegado en imágenes tan variadas como el

---

<sup>478</sup> Inédito. Comunicación personal con el escritor. Correo electrónico del 20 de marzo de 2012.

<sup>479</sup> Cfr. supra, epígrafe 1.1. “La Poética del Imaginario”, p. 19.

árbol genealógico, el árbol-calendario, los chopos del paraíso primigenio, los árboles altísimos de Isola, el nogal de la Venta del Verdugo, etc.; en todas y cada una de sus imágenes novelescas aparece con el simbolismo mesiánico que la antropología imaginaria le asigna. La candela, que parecía en principio una imagen nítida del arquetipo del fuego-llama y símbolo claro de esperanza, se reveló también como constelación acogedora de multitud de imágenes con el mismo simbolismo, entre las que destaca la lumbre. Y ésta sí que es, en *Maestro Huidobro* y en el universo literario de Jiménez Lozano, una imagen vívida, dinámica y transparente en extremo del universal antropológico que nos lleva a la esperanza definitiva desde el impulso amoroso-copulativo. La morada arquetípica se ha revelado en otros tantos símbolos de intimidad: la casa, los vehículos y estancias del viaje, la estancia paradisíaca, etc. El arquetipo de la luz y su simbolismo de vida han poblado de blancos y luminosos azules la novela, es luz y color del paraíso. Baste recordar estos ejemplos de transparencia de los universales antropológico-imaginarios para afirmar la medularidad del universo simbólico de la obra.

Sobre la condición relativa de totalidad ha escrito A. García Berrio que “los grandes poetas esenciales como Dante, Cervantes o Shakespeare son precisamente aquellos que rescatan vigorosamente la vivacidad simbólica de todos los espacios antropológicos de lo imaginario: el día, la noche y el eros”.<sup>480</sup> Sin el ansia de expansión y vuelo, sin ese impulso diurno de vida en pugna contra el imperio de la muerte, no existiría el viaje al paraíso en *Maestro Huidobro*. Tampoco llegaríamos a él sin los luminosos azules de sus mensajeros, ni habría estancia paradisíaca sin morada aérea en plena comunión espacial con el centro. Abundan más las imágenes y símbolos del régimen nocturno, ciertamente, pero éstos necesitan del día, buscan y encuentran el día como lo buscaba Idro en el paisaje blanco y helado de su pueblo en época de “matanzas”. ¿Qué decir de la noche y sus moradas? Del imaginario de la intimidad invirtiente y benéfica están impregnadas las estancias de la novela, desde la casa hasta la venta, pasando por el monasterio ruso, el tren, los vaporcillos de vela, e Isola y San Baudelio de Berlanga, por supuesto. Gracias a la noche y a su cáscara

---

<sup>480</sup> *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 485.

protectora las plantas y los pájaros se convierten en tesoros, e infinidad de pequeñas cosas y objetos de factura humana. El régimen plenario de eros asume la experiencia luminosa del día y la felicidad perdurable de la noche en aras de una esperanza definitiva y única, puesto que el ineluctable fluir del tiempo no logrará apagar el fuego, ni el hacha de la muerte cortará de raíz el árbol de la vida. Del “amor de paraíso” de *Maestro Huidobro* hemos dicho que es un inaprehensible amor, pero la esperanza de su cumplimiento es tan cierta como que hay un paraíso donde luz, vida, intimidad y alegría se funden. La experiencia imaginaria del eros inunda la novela desde la primera hasta la última página, desde la casa de Maestro Huidobro, donde la compañía del fuego es divinal, *lux aeterna*, hasta el croquis que se ofrece como guía de viaje e imagen del mundo donde la senda hacia el paraíso jamás podrá borrarse. La vivacidad simbólica de los tres regímenes de lo imaginario queda patente en *Maestro Huidobro*, de modo que cumple sin reserva la condición de totalidad de su universo de representación simbólica.

Por tanto, como conclusión del estudio de sus constelaciones simbólicas, se puede afirmar la poeticidad de la novela *Maestro Huidobro*, el alto valor literario que su imaginario antropológico le otorga, comparable al de las obras de esos “poetas esenciales” que levantan un imaginario vívido y dinámico, integrador de los tres espacios antropológicos de la imaginación humana.

De las cuatro constelaciones simbólicas de *Maestro Huidobro*, sólo una, la muerte y sus antítesis, comprende imágenes y símbolos exclusivamente diurnos. Los hemos visto desplegarse en forma de rostros del tiempo en los capítulos que relatan la infancia del protagonista, especialmente en el episodio del robo y destrucción de las manzanas de oro. Después, en la tríada colegial, los símbolos teriomorfos y nictomorfos aparecen en el camino de ida, durante la estancia y en el regreso, relatado en el capítulo “Matanzas”, donde las imágenes de la muerte y su *territio* cobran una gran plasticidad. Contra ellas se alza el paisaje invernal de Alopeka, tan blanco; contemplando su belleza, la mente infantil del protagonista se inclina hacia la belleza de la luz e intuye en ella el triunfo de la vida. En “Una guerra que hubo”, la tiniebla sucede a la tiniebla y las premoniciones de muerte se convierten en todo un

cortejo simbólico de imágenes teriomorfas. No hay vida -ni imagen alguna- que pueda vencer a la muerte, ni luchar contra el inexorable correr del tiempo hacia su destrucción: después de la guerra, los habitantes de Alopeka “habían envejecido mil años”.

Los símbolos de inversión e intimidad del régimen nocturno de la imagen constituyen el potencial imaginario de la constelación los tesoros de la intimidad, que acoge exclusivamente símbolos de esta familia arquetípica. No sólo las estancias, sino también las mercancías, cargamentos y equipajes de *Maestro Huidobro* han revelado su valor simbólico de continentes de otros tantos contenidos, que son verdaderos tesoros para la imaginación: los pájaros, los libros, los mapas y planos -el croquis-, las plantas y las especias, etc.

El predominio de los símbolos sintéticos en su vertiente de progreso -los símbolos mesiánicos o de esperanza- es claro en la constelación de la candela. Pero las innumerables imágenes del fuego-llama que la componen son inseparables de la luz y de la altura. La candela “alumbra”, es luz y vida; vida que surge de la síntesis del fuego, pero que lleva implícito el reflejo dorado de la luz diurna.

El paraíso acoge símbolos de todas las constelaciones anteriores y de todas las familias arquetípicas de la imaginación simbólica. Los símbolos diurnos de triunfo de la vida contra la muerte se integran con naturalidad en el simbolismo mesiánico. Al universo diurno pertenecen los mensajeros del paraíso, la verticalidad ascensional de los árboles altísimos de Isola, de la torre y del palacio, así como las imágenes de luz y vida que dibujan la capilla debajo de una palmera. El simbolismo de intimidad es constitutivo del centro paradisíaco; también de los vehículos y estancias del viaje. La estancia paradisíaca acoge símbolos del centro -de intimidad- junto a los ascensional-luminosos y los mesiánicos.

En resumen, el imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* se configura mediante el predominio de los símbolos del régimen nocturno de la imagen, en el que se hallan integrados los símbolos de vida del régimen diurno. Dentro del régimen nocturno, el simbolismo sintético-mesiánico cobra tal relevancia que en él confluyen

todos los símbolos de la constelación del paraíso, una constelación esencialmente de progreso, de síntesis convertida en relato; la constelación de la candela se forma también en torno a esta familia arquetípica. Los símbolos cíclicos del régimen nocturno, si bien se integran en el simbolismo sintético-mesiánico, tienen su especificidad en el atlas arquetípico de la antropología imaginaria. Ésta sólo se revela en *Maestro Huidobro* a través de algunas imágenes relacionadas con la tecnología del ciclo, como las de la rueda o las del tejido, y otras de flores y frutos, símbolos agrolunares que llevan inserto el ciclo. Los símbolos cíclicos son escasos en el conjunto de la novela.

La unión de los símbolos de intimidad y los de progreso mesiánico constituye una marca imaginaria específica de *Maestro Huidobro*, una característica fundamental de su imaginario antropológico. La independencia del progreso con respecto al ciclo es la que permite hablar de una peculiaridad imaginaria, puesto que, en el recorrido arquetípico de la imaginación simbólica, suele ser la promesa de vida que encierra el eterno retorno del ciclo la que conduce hacia el optimismo definitivo del progreso. No es así en *Maestro Huidobro*. Tal vez convenga recordar que incluso en un símbolo que es de suyo agrolunar o cíclico como el del árbol, encontramos que su floración y fructificación está desprovista de la dependencia del ciclo vegetal-estacional; así sucede en todas esas imágenes de árboles maravillosos que contienen a la vez flores de todas las estaciones (el árbol-calendario del hidalgo indiano o el naranjo persa que Maestro Huidobro traía en su equipaje) o en el árbol genealógico mismo, donde algunas cartelas florecían sin más. “Se necesita muy poco para pasar del ciclo al progreso”, escribe G. Durand cuando explica cómo el simbolismo lunar ofrece una lección dialéctica que se encamina hacia la síntesis. En *Maestro Huidobro* sería exacto decir que “se necesita muy poco para pasar de la intimidad al progreso”. Sólo es preciso que en el centro de la morada se encienda el fuego, que la intimidad digestivo-nocturna se deslice sin sentir hacia el régimen de lo amoroso-copulativo. Esta marca imaginaria específica se nos desveló ya en el apartado “*Imago mundi* para comenzar”, tanto en la casa como en el árbol. En la casa, las imágenes de la morada y del paraíso inicial se hallan impregnadas de la esperanza mesiánica del fuego. Al amor de la lumbre, en la intimidad de la estancia, se han escuchado historias cuyo



símbolo clave es un símbolo mesiánico, como la historia del verdugo, cuya hacha se convierte en un gran nogal. En la intimidad del monasterio ruso, Sonia y su sonrisa, y el recuerdo que en ella hay del espejo -otro símbolo autónomo-, hacen posible la espera del amor y su esperanza. Incluso los tesoros de la intimidad, con su sola presencia, ponen en el alma de sus guardianes una tal esperanza que, como sucede con el tesoro-libro *Sara de Ur*, todo lo pueden contra el ineluctable paso del tiempo y contra la muerte: “Buen libro, que ha sacado a más de un viejo de su vejez, y a más de un muerto de su sepultura” (MH:93). Del tesoro del libro a la vida, sin más.

¿Hay algo en el universo literario de José Jiménez Lozano que nos permita comprender esta marca imaginaria específica? ¿Por qué la esperanza emerge siempre en medio de la intimidad y no después del ciclo? Creemos haber ofrecido una cierta explicación con el interés que se ha mostrado al afirmar la poderosísima fecundidad del símbolo del fuego-llama y todo su cortejo simbólico arquetípico en la literatura de nuestro autor. Allí donde se enciende una candela o una lumbre, se enciende una esperanza que no sólo se sostiene sobre la dramática dialéctica luz-oscuridad o vida-muerte, sino que la asume y la trasciende. Con todo, nos parece encontrar una relación entre la esperanza que el predominio del simbolismo mesiánico instaura en la obra de José Jiménez Lozano y su visión del devenir histórico. Es la concepción del tiempo y de la historia derivada de la mejor tradición judeo-cristiana la que prevalece en la cosmovisión de J. Jiménez Lozano. La esperanza no puede estar asociada al eterno retorno ni a la promesa de volver a empezar que encierra el ciclo, porque, sencillamente, ese volver a empezar sería el retorno a una injusticia radical, a la misma cruda realidad que están viviendo quienes la sufren, y esperan una nueva tierra y un vuelco definitivo de la historia:

“Sólo a un pueblo de la antigüedad no parece importarle nada el cosmos entero y ni siquiera la muerte [...] Este pueblo -el hebreo- lloró también a sus muertos, naturalmente, y consideraba que la peor tragedia del hombre era morir antes de estar «lleno de días», es decir, sin haber apurado los goces de la vida hasta la más extrema vejez; pero, en realidad tuvo una sola obsesión: la justicia, el sueño de la tierra donde abundaba el murex con que teñir de púrpura las telas de los vestidos, donde manaban ríos de leche y miel, y el león se acostaba en la misma guarida que el cordero. Y esa

tierra no estaba en ningún trasmundo, era una tierra para los vivos, ningún reino de los muertos, una tierra en la que se hace justicia a las viudas y a los huérfanos, y el malvado ya no domina sobre el justo. Y se puso en camino hacia ella. La historia dejó de ser el círculo que da vueltas y vueltas sobre un eje eterno, y un estado de cosas consagrado e inmóvil, y se convirtió en una línea recta o sinuosa, pero línea que va a algún sitio y es camino hacia allí, cuyo final no se ve, ni nadie ha visto, pero se espera mientras se camina. Hay historia, porque no hay repetición eterna como en el cosmos, y porque hay esperanza se espera que produzca lo nuevo: el final de trayecto mismo, la tierra de la púrpura; mientras que para el mundo griego la esperanza era solo una furia -un engaño y una horrible pestilencia- que es lo único que Pandora logró encerrar en su jarra cuando todos los demás bienes escaparon a la mansión de los dioses.

Y la esperanza tornó ciertamente visionarios a los hombres, pero también los volvió respondones para con los dioses y los señores. E hizo más: atreverse a esperar una segunda vuelta de la historia con una resurrección de los muertos para una vida nueva y enmendada, vengada del horror y de los aplastamientos, y con hundimiento en la vergüenza y en la inanidad de los antiguos señores que practicaron la injusticia. Ernest Bloch ha visto muy bien que la irrupción de la idea de inmortalidad, que en el mundo judío tiene lugar en el libro de Daniel, no nace del impulso de una vida más larga o ampliada trascendientemente en el más allá, sino que es algo así como el vértice del huracán que ha levantado el hambre de justicia de Job y los Profetas. De manera que esa inmortalidad bíblica -por cierto muy tardía y que nada tiene que ver con la platónica- no aparece como un mundo celeste de armonía y luz a la manera del Olimpo o de los Campos Elíseos, y ni siquiera como un regreso al Paraíso del Edén, sino que, en principio, es un juicio o crisis, no sólo de cada vida individual, sino un juicio del mundo y de la historia, que afecta esencialmente a éstos: tanto, que el viejo mundo y la vieja historias serán pavesas o se hará «un mundo nuevo», que es la afirmación específica del cristianismo. O, más bien, con la muerte y resurrección de Jesús ya se ha hecho todo eso. Lo que en términos culturales significa que el «Libro de la vida» ha sido arrancado de las manos de Toht y de los señores de este mundo y lo tiene en las suyas el «Pantocrátor», que ha escrito en su portada: «Yo soy la luz del mundo», como en Tahüll. Es decir, las religiones han sido definidas como yugos insufribles, las teocracias ridiculizadas, los templos como irrelevantes, los dioses como impostores o sátrapas, las historia vieja de los hombres como un gran

funeral de muertos enterrando a sus muertos y máquina de injusticia. Ya no puede aceptarse como es o venía siendo o se empecina en seguir siendo, y es puesta en crisis, a cada momento”.<sup>481</sup>

Consideramos difícil, por no decir imposible que de esta visión de la historia y del tiempo asumida por el autor surgiese en su obra un imaginario antropológico en el que la esperanza siguiera al ciclo, o en el que los símbolos cíclicos tuviesen alguna prevalencia. Por el contrario, y en coherencia con ella emergen en su obra símbolos sintético-mesiánicos tan vigorosos como el fuego o el árbol; los únicos que pueden expresar -en términos de antropología imaginaria- esa clase de esperanza o *novum* de la historia de los que habla Jiménez Lozano.

Es más, el predominio del régimen nocturno de la imagen, en sus vertientes de intimidad y mesiánica, se puede interpretar desde esa misma visión cristiana del mundo y de la historia. La trascendencia desencarnada que genera la antítesis polémica del régimen diurno de la imagen, la afirmación del poder del jefe sobre sus armas diáiréticas y separadoras (el falo, el cetro, la espada, etc.) no pueden formar parte del imaginario antropológico de la obra de un escritor cuya visión del mundo se explica desde hechos radicales que proceden de su personal entendimiento y asunción de las propuestas de la fe cristiana. Comparando el imaginario antropológico de la obra de José Jiménez Lozano -de *Maestro Huidobro* en especial- con el de otras novelas contemporáneas, llama la atención, por ejemplo, el hecho de que no haya una sola imagen de la mujer que se pueda asociar al régimen diurno (a la mujer nefasta y a sus derivados sexuales -la mancha- y morales -la caída-). También, el hecho de que el universo diurno se revele en el ansia de expansión, búsqueda y conocimiento, mediante imágenes de ascensión y vuelo, casi nunca a través imágenes diáiréticas. Juzgue el lector si -según estimamos- no es posible interpretar como aspectos del imaginario antropológico de la obra de Jiménez Lozano relacionados intrínsecamente con las ideas que expresa sobre el misterio cristiano de la Anunciación. El fragmento que se transcribe a continuación contiene, a su vez, dos citas literales de Ida Magli, que Jiménez Lozano glosa y comenta y de las que extrae

---

<sup>481</sup> *Los ojos del icono*, pp. 114-115.

algunas conclusiones. El texto es largo; sin embargo, su interés es innegable si tenemos en cuenta el caudal imaginario que de tales ideas se desprende:

“—Uno de los nombres del falo en latín es el de *fascinum*, y ciertamente el falo parece haber fascinado toda la cultura humana, y estar en su base misma. Ida Magli dice que la cultura, «como construcción externa al organismo, se inicia con el Acto del primer ‘separador’ y ‘constructor’: el pene. Pero precisamente porque es la fundación misma, la base sobre la que todo funciona, todo habla del pene, y un silencio sagrado lo envuelve. Sujeto y símbolo de la fuerza, de la potencia, de la definición misma del hombre en cuanto ser cultural, el pene es un signo significativo de modo absoluto, medida de todas las cosas, código explicativo, de todos los otros ‘signos’ que solamente en él encuentran su convalidación. Y, precisamente porque esto es obvio, se halla ante los ojos de todos, pero en el silencio de lo que no tiene necesidad de ser expresado. El pene *es*. Si se mira en torno, en cualquier época, en cualquier sociedad, el signo de la potencia masculina se erige sin que nada lo cualifique: es potencia y, al mismo tiempo, la simboliza. Esencia, signo y símbolo coinciden».

—De manera que el falo estaría así en la cultura analógica profunda de toda construcción cultural incluso, como mostró Jhon M. Allegro, en el nombre primigenio de los dioses; y Freud creyó haber desentrañado su entidad, mecanismo y funcionamiento anímicos y culturales; había caído él mismo bajo su fascinación, y su obra sería un rostro más de esa estructura cultural fundamental, del dios falo, en último término.

—Y así es, igualmente en un plano de cosas muy obvio, que cualquiera puede sopesar. Lo que comprobamos ahora mismo en nuestra cultura es la proclamación del Imperio del falo, la celebración de sus triunfos y sus dones, incluso a través de la admiración diaria del cuerpo masculino de los diversos «Rambos». Todo sigue girando en torno al falo y sus dialécticas: las psicologías y antropologías, la literatura y las artes, pero también los estereotipos sociales que se nos imponen, y la mirada que ponemos sobre el mundo y los hombres y con la que aprehendemos la realidad entera; y esto, tanto entre los que aceptan ese Imperio como entre los que prefieren que el dios esté rodeado de silencio moralizante. El fundamento cultural no se ha movido un ápice, [...] se desenvuelve en la misma cultura de fundación fálica.

—En realidad, sólo ha habido un acontecimiento que ha roto y desintegrado ese estado de cosas. «Basándose sobre lo que en los Evangelios se cuenta, pero sobre todo en lo que está implícito en los hechos narrados, se da uno cuenta -dice también Ida Magli- de que Jesús ha destruido desde la raíz las estructuras básicas de la cultura hebraica y, más allá de la cultura hebraica, ha destruido en realidad las estructuras fundamentales sobre las que se rige el sistema de lo sagrado en la cultura. Estas estructuras principales son: la concepción del tiempo, la concepción del espacio, el mito fundante, el sistema de admisión en el grupo mediante el rito de iniciación, el reconocimiento de una figura de mediador (sacerdote, brujo o chamán), el sistema del tabú o iniciación frente a los no iniciados (entre los cuales, en todas partes, están las mujeres y los niños), el ritual y la oración acompañados por acciones que tienden a transformar la realidad (magia). Jesús ha actuado sobre todos estos planos rompiendo de forma explícita y traumática la tradición cultural, y no lo ha hecho sustituyendo los viejos modelos por nuevos, sino que ha afirmado simplemente, dejándolos caer, que son inútiles».

—Está claro como el agua; y hace ya tiempo que René Girard advirtió que Jesús ha liquidado para siempre esas estructuras fundantes de la cultura, arruinando totalmente su quicio: el fundamento sacrificial o de victimación en el que se legitima la violencia y se torna sagrada. Aunque naturalmente, por esto mismo, porque saben muy bien que es su ruina, todos los poderes del mundo: desde el político y el económico al cultural y al religioso, tratan de enmascarar y enmascaran esa destrucción, y la cultura sigue discurriendo por los mismos cauces y asentándose en los mismos fundamentos: la violencia y el poder fálico.

—Lo que pasa, sin embargo, es que ya sabemos cómo son y cómo funcionan las cosas, y la carga explosiva está ahí. Cada mañana o cada tarde en una iglesia de aldea, o pronunciadas por alguna viejuca que reza para conllevar su reuma o su pobreza, se pronuncian las únicas palabras verdaderamente revolucionarias y corrosivas que ha habido y están ahí en el mundo, y lo arruinan desde sus cimientos: *Natus est de Maria Virgine, y nec ex voluntate carnis, nec ex voluntate viri sed ex Deo nati sunt*. Esto es: «Nació de María, la Virgen», y los que viven de la palabra del así nacido «no nacen de la voluntad de varón, ni de la carne, sino de Dios», que quiere decir nada menos que se clausuró el poder del falo, concluyeron las fantasías incestuosas, las violencias de la casa de Layo y sus horrores; no hay laberintos ni

minotauros, ni dioses violadores o raptos de mujeres, no hay manchas menstruales, ni envidias femeninas fálicas. Se acabó.

—La Anunciación, el anuncio hecho a María, una muchachita hebrea que no conocía varón, de una concepción virginal, da un giro total a la cultura y a la historia; y la nueva historia, aunque pasa por la cruz donde los poderes culturales cuelgan al Blasfemo y Sacrílego que ha desmontado el tinglado cultural, dándole muerte tan irrisoria, acaba en el jardín donde se encuentra su tumba, en la mañana de Pascua, que es realmente la mañana del mundo, en una escena de amor de la que nos han llegado susurros, palabras de amor al borde del silencio más poderosas aún que las que hicieron al mundo.

—Sí, porque resulta que el amor existe, que no es un invento de la cultura provenzal, pongamos por caso, que se alza como engaños niebla desde las necesidades fisiológicas y sus transmutaciones en la psicología humana. Y esto es terrorífico: no está vinculado al falo, y es una amenaza para el poder y la violencia, la moral, y desde luego el *quid* sagrado y religioso del fundamento cultural”.<sup>482</sup>

El fragmento pertenece al capítulo de *Retratos y naturalezas* muertas que Jiménez Lozano titula “Magdalena Terf”, en el que todo gira en torno a la contemplación del cuadro de Georges de la Tour, que se reproduce en las páginas centrales del libro. No parece casual que sea esta figura bíblica de Magdalena -su historia de amor- la que haya dado lugar a tales reflexiones. Tampoco podemos pasar por alto su presencia en el universo literario de Jiménez Lozano, porque el amor simbolizado por la dama Sonia, “el amor de paraíso” que halla en *Maestro Huidobro* una bellísima expresión artístico-literaria, no es otro que este amor de “la mañana del mundo” cuyo eco sigue llegando a los hombres, y ha llegado sin duda a Jiménez Lozano, contemplando a Magdalena Terf. De manera que, tanto el símbolo del espejo -un símbolo autónomo perteneciente a la reserva de imágenes propias del escritor-, como la sonrisa, como el símbolo de la dama en *Maestro Huidobro* -amor y muerte- hunden sus raíces en la Biblia y en los misterios centrales de la tradición cristiana.

No cabe duda de que los azules del paraíso, la luz y la vida, la alegría que de ellos emerge en *Maestro Huidobro*, y quizá en la obra toda de Jiménez Lozano, son los

---

<sup>482</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, op. cit., pp. 34-36.

azules de esa “mañana de Pascua, que es realmente la mañana del mundo”. Y aquí, la coincidencia es exacta con el universal simbólico del azul como triunfo de la vida contra la muerte.

Los azules y todos los demás símbolos que levantan el paraíso de luz, vida y amor en *Maestro Huidobro* conducen a una reflexión sobre la belleza y lo que ésta significa en el universo literario de José Jiménez Lozano. “La belleza nunca es adormecedora o evasiva; por el contrario, trastorna el corazón y la cabeza, y, al final, el orden del mundo”, afirma el escritor.<sup>483</sup> Por eso, el manzano de las manzanas de oro es un símbolo del sueño del paraíso, de esa belleza que trastorna y se torna subversiva con el orden del mundo. Por eso, la naturaleza y el arte, con su belleza, levantan paraísos en *Maestro Huidobro*, y en el *aquí y ahora* de los hombres de cualquier época y nación. El poder de la belleza es un poder salvífico. No se necesitan cetros ni espadas para luchar contra la mentira, la injusticia o la opresión que siempre han intentado ejercer los poderosos del mundo sobre sus congéneres. Sólo verdad, y belleza. El intento de liquidación de la belleza por parte de quienes se sienten profundamente incómodos y amenazados por ella se manifiesta claramente en *Maestro Huidobro*: en la desaparición y destrucción del Parque Municipal de Isola. Sin embargo, en la novela se nos dice que jamás podrá serle arrebatado al hombre el sueño del paraíso, jamás podrá ser definitivamente destruida la belleza que lo salva: quedarán sus huellas y quedará su memoria, que es también subversiva, y el artista podrá levantar de nuevo el paraíso con la memoria que de él conserva. Y quedará el amor, al que ni la muerte puede vencer, como en la historia del verdugo.

Tras haber examinado con todo detalle el imaginario del paraíso de *Maestro Huidobro*, después de contemplar sus hermosuras y reflexionar sobre lo que éstas significan, las palabras de Jiménez Lozano acerca de la liquidación de la belleza en el mundo actual ponen el alma en vilo, escalofrían:

“Los especialistas en deshumanización saben muy bien que condenar a un hombre a vivir en la ausencia de cualquier asomo de hermosura le animaliza o le cosifica, le

---

<sup>483</sup> *Los ojos del icono*, op. cit., p. 78.

anula como ser humano. Y, por esto, en un hierbajo del patio de una cárcel, el encarcelado levanta una especie de Árbol del Paraíso, u rosal aéreo, para no enloquecer y defenderse de un proceso de aniquilación o degradación personal. Y ésta es la razón de encerrar a los hombres en un mundo sin belleza, que parece el propósito de los señores del mundo ahora mismo: matar en nosotros el instinto mismo de la belleza hasta que ya no se eche de menos, y liquidarnos como seres humanos.

El mundo de nuestro tiempo es un mundo de una «horrible fealdad», decía Walter Gropius hace casi un siglo, y después ha llovido más horrible fealdad aún, y ya hay gentes que no saben lo que es la hermosura, no la echan de menos y no les diría nada si la encontraran, o la destruirían, porque están avezados a odiarla”.<sup>484</sup>

La belleza y la hermosura brillan como la luz diurna en las imágenes del paraíso de *Maestro Huidobro*, e iluminan como el fuego nocturno. En ocasiones, son imágenes de lo aparentemente insignificante, de lo que tal vez esté oculto a los ojos de quienes nos hallamos inmersos en el actual “reino del feísmo”. Pero su belleza está ahí, en la novela, que es arte literario y ha levantado un paraíso con palabras, tan hermoso y subversivo como el de San Baudelio de Berlanga.

Casi todos los estudiosos de la obra de Jiménez Lozano han reparado en la presencia cruda y terrible de la muerte en sus narraciones, en cómo sus historias hablan de “reales infiernos verdaderos” que el escritor ha debido conocer en profundidad para luego relatarnos cómo son, sin edulcorarlos, pero sin cargar tampoco las tintas sobre su negrura. Y es cierto. También lo es que esas historias, frecuentemente, dejan un poso de esperanza en el lector avisado.<sup>485</sup> Aún más: el escritor ha desposado la vida, la belleza, el amor, todo lo noble y bueno que hay en el ser humano -plasmado en su

---

<sup>484</sup> *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 22.

<sup>485</sup> “A pesar de un acentuado sentido trágico en la mayoría de sus historias, no hay desesperación, siempre hay alguna salida. No se ve enseguida ni, probablemente, conviene a todos los lectores, ni tampoco es evidente [...] Esta salida es la luz que ven los personajes que se enfrentan con el horror del mundo, con la salamandra. Para los creyentes, desde luego, es Cristo. [...] unas historias tan trágicas no producen sensación de fatalidad y de desesperación, sino que dejan en el alma del lector un poco de luz”. (KOVROVA, A., Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, op. cit., p. 145). En la misma línea se expresa J. L. Puerto: “Los cuentos de José Jiménez Lozano trazan la topografía de la herida humana, [...], pero siempre [...] en la perspectiva de la gracia. Al hacerlo con tanta belleza, el resultado es una escritura verdadera, como pocas hay hoy en castellano”. (“Topografía de la herida (Los cuentos de José Jiménez Lozano)”, en *Anthropos*, 200, p. 212.



obra- con la misma fuerza y verdad que la muerte, el mal o el infierno que entenebrece al hombre. Esto es algo que resulta tal vez menos creíble, o menos visible, o menos llamativo para la crítica, pero está ahí. *Maestro Huidobro* es un claro ejemplo de ello. Dice José Jiménez Lozano que el escritor no puede negarse a ver y contar esos “reales infiernos verdaderos”, pero que tampoco puede negarse “a vivir y escribir en medio de la luz y la armonía de lo que es simple y hermoso”.<sup>486</sup> Consideramos que en esa luz y en esa armonía se han gestado buena parte de las imágenes y símbolos de *Maestro Huidobro*, sin duda todos los del paraíso.

El valor que en el universo literario de José Jiménez Lozano posee todo lo que es “simple y hermoso” nos permite plantear una última reflexión en este ejercicio interpretativo que venimos haciendo. El cántaro y el espejo se han revelado como objetos simbólicos en *Maestro Huidobro*, para cuya descripción hemos debido atenernos a los hábitos de específica sugerencia imaginaria del autor. No obstante, aparecen infinidad de pequeñas cosas que poseen valor de convocatoria imaginaria en la novela (recuérdese la cantidad de imágenes de la candela que fuimos desgranando en su constelación). Existe también una naturaleza cómplice con el hombre, acompañadora. Incluso se ha llegado a definir una estructura de representación simbólica como la animización, que consiste en dotar cualidades humanas espirituales a los objetos. En el imaginario de Jiménez Lozano las cosas no son meros útiles cuyo valor estriba en la necesidad que de ellos tenemos. La relación del hombre con las cosas no es meramente instrumental, es una relación de amor y compañía, de complicidad. Las cosas guardan la memoria de los hombres a quienes pertenecieron, conservan sus huellas, pero también guardan la memoria de la naturaleza de la que proceden. Ello explica que los tesoros de la intimidad formen toda una constelación en *Maestro Huidobro*, y también que esa intimidad esté abierta al progreso. Porque las estructuras sintéticas del imaginario necesitan de esa memoria, de ese volver hacia el pasado, para madurar y progresar hacia el futuro. Las piedras de la muralla de Alopeka consolaban a sus habitantes por el recuerdo que

---

<sup>486</sup> Cfr. *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 34. Guadalupe Arbona, al poner en el título de este libro de conversaciones con el escritor las palabras “llagas” y “colores”, denota esta real presencia de la vida y de la muerte en la obra de Jiménez Lozano. Ha elegido además dos palabras llenas de plasticidad que describen muy bien el poder de las imágenes.

guardaban de sus antecesores los indianos. Al final del epígrafe dedicado a la casa de Maestro Huidobro, afirmábamos que el personaje representa el anhelo de hogar que aún pervive en el hombre moderno, por el mero hecho de ser hombre. Las candelas, las fotografías, las piedras de la muralla de Alopeka, las especias, los libros, los pájaros, el guijarro azul del paraíso, las gafas de la tienda del señor Espinosa en Rello, etc. hablan del amor y la compañía que las cosas y la naturaleza ofrecen al hombre, de cómo éste las necesita más allá de su funcionalidad, como depósitos o cofres del tesoro donde albergar la memoria de lo que es para él vida y esperanza:

“...porque hay cosas que en su soledad tienen memoria de hombre, de tacto de unas manos o unos labios de hombre, y ellas mismas, al separarse, han dejado en el hombre huella: quizás sólo un rasguño en el alma, pero puede ser que también un gran boquete. Y hay otras cosas que parece que esperan acompañar y ser acompañadas, y tiene una soledad de espera, como una sed de alma, si la tuvieran: bocas de cántaro oscuras como fauces de un anhelo, su terrosa panza con toda la sed del barro o de la arena. Y también están las cosas que son «desechos», raídas, gastadas, residuos de la violencia o del molino del tiempo, sin brillo ya, deshilachándose, desportilladas, con la señal roja de la herrumbre, la lepra del cardenillo, reconcomida su estructura por la fábrica de la podredumbre, la voracidad de la polilla; pañuelos, platos, palmatorias, candiles, un cobre, un cuenco de madera, una jarrita de barro, un vidrio quebrado en su cintura, unas alpargatas, un arconcillo, un recado de escribir, unas despabiladeras, un cabo de vela en su consumación extrema, un vestido que encogió de pronto y se rasgó”.<sup>487</sup>

Y entre las cosas, son las más pequeñas, las más humildes, aquellas aparentemente insignificantes, las que pueden levantar un paraíso. Nosotros ya sabemos, y podemos afirmar con la certidumbre que aporta un análisis poético-imaginario riguroso, que esas pequeñas cosas pueden revelar el más profundo anhelo de vida y despertar en el lector ese mismo anhelo. Para la imaginación simbólica, las pequeñas cosas pueden ser un bienpreciado, valioso:

---

<sup>487</sup> *Retratos y naturalezas muertas*, op. cit., pp. 61-62.

“—Así que estamos en esto, que es lo esencial: lo que pone en cuestión de ruina o salvación nuestra existencia siempre es un susurro, un rumor, una incierta noticia, una respuesta muy pequeña, una cosa de nada, una minúscula y vacilante llama, un rescoldo entre ceniza muerta, un espartillo.

—Una nonada, ciertamente; y, a este respecto, nuestro yo de ahora mismo está desamparado. La relación profunda del hombre con las cosas, y de éstas con él, se ha roto”<sup>488</sup>.

Las “nonadas” de *Maestro Huidobro* “brillan y llamean”, acompañan y ponen esperanza en el corazón de quienes se acercan a ellas, si es que se produce esa íntima comunión entre la obra literaria y el lector sobre el fondo común de antropología imaginaria que ambos comparten.

---

<sup>488</sup> Ibídem, pp. 63-64.



#### 4. LOS ELEMENTOS DE LA NARRACIÓN EN *MAESTRO HUIDOBRO* A LA LUZ DE SU IMAGINARIO ANTROPOLÓGICO

##### 4.1. La narración como símbolo: el narrador y sus fuentes

Todos los teóricos de la literatura que han prestado atención al género narrativo han coincidido en destacar la importancia del narrador como elemento característico y definitorio del género:

“Todo en la narrativa depende de esta figura que es importantísima no sólo cuando es partícipe de la historia, pues en cualquier caso es la persona que nos informa de todo lo que ocurre en la historia, y él mismo es quien decide cuándo y cómo nos enteramos y qué no quiere que sepamos”.<sup>489</sup>

El narrador es uno de los aspectos más importantes en la poética de la narración de José Jiménez Lozano. Determinar y explicar de qué tipo es el narrador de un relato es un primer paso descriptivo que pone de manifiesto una realidad observable (si se trata de un narrador homodiegético o heterodiegético, transcriptor o testigo, etc.). Indagar y descubrir cuáles son los motivos que llevan al autor empírico J. Jiménez Lozano a la elección de un tipo de narrador u otro resulta aún más interesante. La elección responde siempre a una intencionalidad del autor y de ella se derivan unas consecuencias para la narración misma y su recepción por parte del lector.

Desde el punto de vista de la Poética del Imaginario, conviene estudiar la tipología narrativa con el fin de descubrir qué relación existe entre el narrador y el imaginario antropológico de la novela, que en este caso ya conocemos. Intentaremos analizar, por tanto, qué imaginario revela el narrador de *Maestro Huidobro*, y si resulta coherente con el imaginario que ha revelado el análisis de sus constelaciones.

Para la explicación se emplean, entre otros, los términos del llamado *pacto narrativo*, según la teoría de la narración del profesor Pozuelo Yvancos:

---

<sup>489</sup> RODRIGUEZ PEQUEÑO, J., *Géneros literarios y mundos posibles*, op. cit., p. 95.

“Este pacto -presente en todo discurso narrativo- es el que define el objeto -la novela, cuento, etc.- como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma”.<sup>490</sup>

Dicho pacto narrativo, en concreto la figura del *autor implícito representado* -“figura que en el texto aparece como responsable de la escritura-autoría del mismo”-<sup>491</sup> describe con claridad un tipo de narrador testigo o narrador transcriptor de raigambre cervantina, característico de algunas novelas de José Jiménez Lozano, entre las que se encuentra *Maestro Huidobro* (*El mudejarillo*, *Sara de Ur*, *Libro de visitantes*, *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, etc.).<sup>492</sup> Esa figura coincide casi siempre con un narrador homodiegético, cuya presencia en la historia tiene como razón de ser la escritura-autoría de la misma y que suele dar cuenta de su proceso de escritura aludiendo a las fuentes que ha utilizado, a veces con sumo detalle. Pero su verdadera actitud narrativa es la heterodiegesis: no habla de sí mismo sino de un “él”, del protagonista de la novela.<sup>493</sup>

Este autor implícito representado-narrador tiene en *Maestro Huidobro* unas peculiaridades que exponemos a continuación.

El primer capítulo, “Maestro Huidobro en la UVI”, y el último, “Memoria”, distan entre sí sólo unos días, el tiempo que transcurre entre la agonía y la muerte del personaje en un hospital. Es el *tiempo de la enunciación*, suficiente para que tres de sus discípulos recuerden la vida de Maestro Huidobro y puedan contar su historia. El autor implícito representado es el trío “Bea, Cosme y yo”, aunque la voz narradora que escuchamos sea necesariamente la voz de un “yo” que asume la función escritora y habla en primera persona del plural como portavoz de los tres. He aquí

---

<sup>490</sup> *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 226- 267.

<sup>491</sup> *Ibíd.*, p. 239.

<sup>492</sup> Son muchos los estudios sobre la narrativa de José Jiménez Lozano dedicados exclusivamente al narrador o que se refieren a este aspecto de su poética. El lector encontrará algunos de ellos en la bibliografía de F. J. Higuero o en la de A. Medina-Bocos. Destacamos el capítulo dedicado a la técnica narrativa de Jiménez Lozano en la tesis de Santiago Moreno, ya que en él se incluye un apartado exclusivamente dedicado a analizar los pactos narrativos. Cfr. op. cit., p. 335.

<sup>493</sup> Nos atenemos a los presupuestos de G. Genette y su distinción entre relato Homodiegético y relato Heterodiegético. Preferimos hablar de *actitudes narrativas* para evitar la confusión entre voz y persona gramatical. Cfr. POZUELO YVANCOS, J.M., op. cit., p. 248.

la primera singularidad: la autoría implícita representada es compartida; se trata de un *autor implícito representado colectivo*.

Desde el primer capítulo de la novela, donde queda instaurado el pacto narrativo, el lector deduce que quienes van a contarle la historia de Maestro Huidobro son tres de sus discípulos. El autor implícito representado colectivo tiene, por tanto, otra singularidad: posee una perspectiva acorde con el carácter del protagonista, la *perspectiva del discípulo ante el maestro*. Unos discípulos “silenciosos y dolientes” por la proximidad de la muerte de su maestro, pero motivados y decididos por eso mismo a contar su vida (“Y ya desde ese momento comenzamos a dar vueltas y revueltas por todos los recovecos de la memoria”). Leídas las tres primeras páginas, el lector es consciente de que la historia de Maestro Huidobro le va a ser contada con la perspectiva del discípulo que siente afecto, respeto y admiración por su maestro. Discípulo que se convierte en narrador porque quiere que “todos se enteren de lo que aquel hombre ha sido”. Es más, el lector, gracias a la cita que precede al texto de la novela, ha quedado inmerso en esa misma perspectiva: ha sido invitado a “sentarse” y “escuchar” como discípulo el relato que, como discípulos, le cuentan sus narradores. En este punto, merece la pena detenerse ante la cita, estrechamente relacionada con el pacto narrativo:<sup>494</sup>

“El maestro me sonrió y me dijo: “Si me dejas y te marchas, no lograrás ultimar ni uno solo de esos asuntos. Siéntate conmigo y te contaré algunos casos ejemplares del Maestro Abu Madyan. Yo te garantizo la resolución de esos asuntos”.

[Inb Arabi de Murcia sobre Yusuf al-Kumi, su maestro]”

En primer lugar, el lector es integrado en un horizonte de oralidad gracias a esa cita literal a modo de aviso (“Si me dejas y te marchas...”), es invitado a escuchar tranquila y atentamente (“siéntate conmigo y te contaré...”). Se le invita a escuchar en actitud de discípulo: como aquel que aprende y toma ejemplo de un maestro (“y te

---

<sup>494</sup> Sobre la relación que las novelas mantienen con sus *paratextos* y las múltiples funciones que estos pueden desempeñar, cfr. DEL PRADO BIEZMA, 1999, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, op. cit., pp. 74-75.

contaré algunos casos ejemplares del Maestro Abu Madyan”).<sup>495</sup> Además, se le garantiza que la escucha le permitirá “ultimar” y “resolver” asuntos que son de su interés, como si la conversación viniera de lejos y existiera entre ambos (maestro y discípulo, relator y oyente) una complicidad y un conocimiento mutuos; conversación y complicidad que han quedado aludidos mediante el demostrativo anafórico “esos”. Ciertamente es que relator y oyente son en la cita el maestro Yusuf al-Kumi y su discípulo Inb Arabi de Murcia, respectivamente.<sup>496</sup> También lo es que las condiciones de enunciación-recepción de la misma son, en lo esencial, semejantes a las que nos propone la novela desde sus primeras páginas. No es otro el motivo por el que el paralelismo nos parece pertinente. La cita, además de ofrecernos un proyecto narrativo y unas pautas de lectura, coloca la novela en algo así como una cadena de relatos en los que un maestro cuenta historias a su discípulo y le transmite así una enseñanza.<sup>497</sup> Puede que el *lector real* se sienta un eslabón más de esa cadena, una vez leídas la cita y las primeras páginas de *Maestro Huidobro*. Cabe señalar en este punto que no hay en la novela *lector implícito representado* ni *narratario* explícitos, pero, sin duda, el lector que acabamos de describir forma parte de esa imagen o construcción virtual que es el *lector implícito no representado* o *lector ideal* del que habla la teoría narratológica.<sup>498</sup>

Una tercera singularidad consiste en el hecho de que, tanto en el primer capítulo “Maestro Huidobro en la UVI”, como en el último, “Memoria”, el autor implícito representado colectivo forma parte de la historia narrada como personaje. Bea, Cosme y el yo escritor, están en el hospital junto a Maestro Huidobro cuando el

---

<sup>495</sup> Oralidad y ejemplaridad han sido señaladas por Pozuelo Yvancos como características de las fábulas de José Jiménez Lozano. Cfr. *José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables*, en GONZÁLEZ, J. R. (ed.), op. cit., pp. 47 -80.

<sup>496</sup> No pasa desapercibido el hecho de que José Jiménez Lozano haya elegido la cita de Inb Arabi de Murcia, y no de la tradición literaria cristiana de los *ejemplos*.

<sup>497</sup> Guadalupe Arbona da buena muestra de la función que desempeñan las citas y paratextos en los libros de cuentos de Jiménez Lozano en su libro *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano* (op. cit.). Además, en la página web oficial de Jiménez Lozano, la imagen de la portada de sus novelas aparece acompañada precisamente de las citas y otros paratextos. (<http://www.jimenezlozano.com>).

<sup>498</sup> “Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación. *Grosso modo* coincide con el *lector modelo* de U. Eco”. Cfr. POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 238.



médico anuncia la inminencia de su muerte en el primer capítulo, y están presentes en el momento mismo de la muerte del protagonista en “Memoria”. En los otros dos capítulos en que aparece el autor implícito representado colectivo, “La máquina” y “Documentos”, lo hace exclusivamente en función del pacto narrativo, para dar cuenta de su actividad investigadora y de sus fuentes documentales. Estamos, por tanto, ante un narrador de cierta complejidad técnica. Como decíamos arriba, siendo homodiegético, puesto que forma parte- aunque sea mínimamente- de la historia que cuenta, su actitud narrativa es fundamentalmente heterodiegética: está fuera de la historia en los veintitrés capítulos restantes, en los que narra exclusivamente la vida de Maestro Huidobro. Este tipo de complejidad ha sido perfectamente explicada en el nivel teórico por María Dolores de Asís, que ha estudiado las tipologías narrativas como formas de comunicación, atendiendo a las implicaciones de cada tipología en punto a la perspectiva o focalización, el plano temporal, el plano espacial y el plano verbal. *Maestro Huidobro* presenta lo que M. D. de Asís ha explicado como *narración heterodiegética actorial*, caracterizada por la percepción limitada del narrador, tanto externa como interna, y, sobre todo, por la adopción de la perspectiva de un actor que será el centro del relato; el protagonista, en nuestro caso.<sup>499</sup> En cuanto a las personas gramaticales que emplea el narrador de Maestro Huidobro, observamos la 1ª persona del plural en los capítulos en que está presente el narrador como personaje y/o como autor implícito representado colectivo, y la 3ª persona del singular -la forma clásica y más común para la narración heterodiegética actorial- en los veintitrés capítulos restantes.

¿Qué imaginario revela un narrador así? Una primera y fundamental constatación: la elección de un narrador que levanta acta y memoria de una vida que está a punto de

---

<sup>499</sup> *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Editorial Fundamentos, p. 45 y ss. La profesora De Asís enfoca el estudio del narrador desde la consideración de la obra narrativa como texto de comunicación. Parte de las poéticas de raigambre clásica y hace una síntesis personal de los estudios de la tipología narrativa realizados por autores tan relevantes como Lintvelt, Stanžel, Teodorov, Genette, Lubbock, Friedman, etc. Tanto la narración heterodiegética como la narración homodiegética presentan la variedad autorial y la actorial, que conllevan un centro de orientación diferente para el lector.

acabar supone una respuesta antropológica concreta ante la realidad ineludible de la muerte.<sup>500</sup>

Es significativo que la muerte sea la realidad que abre la novela. Todos y cada uno de los personajes que aparecen en el primer capítulo responden de algún modo ante la noticia de la muerte de Maestro Huidobro. Entre ellos el trío narrador, cuya respuesta será el relato de la vida de Maestro Huidobro, un relato que nace de la memoria:

“Y ya desde ese momento comenzamos a dar vueltas y vueltas por todos los recovecos de la memoria, y teníamos que hacerlo también con todos en el pueblo a comenzar por los más viejos, y por todos los papeles que guardaban.

—¡Hay que comenzar desde el principio! —dijo Cosme.

—¡Desde antes del principio! —dijo Bea” (MH:11).

Hacer memoria de la vida ante la inminencia de la muerte es el primer símbolo de esperanza en la novela. Conviene recordar aquí que buena parte de las imágenes y símbolos de “Maestro Huidobro en la UVI” pertenecen a la constelación simbólica de la candela, y son, por tanto, símbolos de esperanza. La razón de ser de nuestro autor implícito representado colectivo es la memoria y el relato de lo que en ella se guarda. Por ello, está en la más clara dirección de las estructuras sintéticas del imaginario.<sup>501</sup>

La figura del narrador se muestra así solidaria y coherente con la estructuración dinámica de progreso predominante en la novela. *Maestro Huidobro* se abre como el relato de lo que G. Durand denomina un *mito de progreso*:

“En el *Régimen Nocturno* y especialmente en sus estructuras sintéticas, las imágenes arquetípicas o simbólicas no se bastan ya a sí mismas en su dinamismo intrínseco,

---

<sup>500</sup> “La muerte es, por excelencia, el drama límite y la finitud. Suscitando la ausencia, la destrucción y la podredumbre, revela lo desconocido en su aspecto más angustioso e insostenible. Por este motivo interviene lo imaginario...” THOMAS, L. V., 1989, “Lo sagrado y la muerte”, en VV. AA., *Tratado de antropología de lo sagrado I. Los orígenes del homo religiosus*, Madrid, Trotta, p. 215.

<sup>501</sup> Sintéticas porque asumen e integran en un relato todas las demás estructuras del imaginario. De las cuatro estructuras sintéticas de lo imaginario establecidas por G. Durand, *estructura de armonización*, *estructura dialéctica*, *estructura historiadora* y *estructura progresista*, son las dos últimas las que sustentan como símbolo en sí mismo la memoria convertida en relato por el narrador. Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 329.

sino que mediante un dinamismo extrínseco se unen unas a otras en forma de relato. Este relato es lo que llamamos «mito»<sup>502</sup>.

Se puede afirmar entonces que, para la Poética del Imaginario, el narrador es el responsable de ese *dinamismo extrínseco* gracias al cual todo un volumen simbólico toma forma de relato. En esta clave simbólico-imaginaria se explican y revelan su sentido las acciones, gestos y palabras de los narradores cuando aparecen como personajes. Por ejemplo, en el primer capítulo están en el hospital y el médico les dice que “ya no podía hacerse nada con aquellos cincuenta y nueve años tan ajetreados de Maestro Huidobro”; entonces viajan al pueblo “para preparar todos los menesteres de la muerte”. ¿De verdad? ¿No es la vida lo que realmente preparan desde que se deciden a poner una esquila en el periódico para “alumbrar su nombre”? El viaje al pueblo es un viaje al lugar de los orígenes de la memoria donde se encuentra la vida. Incluso si lo leemos en un plano meramente fáctico, observamos que nada nos cuentan de los preparativos habituales en tal situación. Porque es en el plano simbólico donde reside la coherencia del relato: “preparar la muerte” consiste en hacer memoria de la vida, ahondar en lo esencial de la vida, contar la vida. Es exactamente lo que hacen: un acto de esperanza en el triunfo de la vida sobre la muerte.

En el mismo sentido, resulta significativa la presencia sutilmente velada de la muerte a lo largo del capítulo: primero, la muerte del protagonista se anuncia cercana; luego se afirma; y, finalmente, se pone en duda. ¿Por qué? Recordemos la secuencia de los hechos. Una vez en el pueblo, los tres amigos se encuentran con la señora Esperanza, que exclama: “¡Ya descansó Maestro Huidobro!”. Poco después, hablan con Mosén Pascual, a quien un mensajero acaba de informar: “Maestro Huidobro ha muerto”. Enseguida, acuden a la casa de Maestro Huidobro, y la señora Ágatha, el ama de llaves de éste, pone en duda la noticia: “a lo mejor no era verdad que Maestro Huidobro había muerto”. La duda se mantiene hasta el último capítulo. Este “sí, pero no” de la muerte converge con el imaginario global de novela donde, como se ha

---

<sup>502</sup> Durand entiende el mito en su sentido más general; abarca el mito propiamente dicho, la leyenda, el cuento popular o el relato novelesco. Cfr. “Mitos y semantismo”, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, op. cit., p. 338.

puesto en evidencia en el capítulo 3 de la tesis, los símbolos sintéticos de esperanza emergen aún en medio de la más cruda realidad. La seriedad y contundencia de la muerte, tremendamente real, no triunfa definitivamente.

El capítulo final, “Memoria”, no solo enlaza con el origen del relato sino que lo convierte también en símbolo de esperanza por su carácter de llamada, invitación o envío.<sup>503</sup> Porque el relato de la vida de Maestro Huidobro no es solo una rememoración del pasado, en el sentido de una memoria que se reconstruye y vive en el relato, sino una anticipación del futuro, en el sentido de una memoria que se ofrece como anticipo de un nuevo comienzo. La memoria aparece en *Maestro Huidobro* como lo que es, una realidad antropológica de primer orden. El antropólogo Lluís Duch se refiere a ella en estos términos:

“...rememoración y anticipación poseen una importancia antropológica excepcional, porque, para el ser humano, existir como tal, es decir, desplegar su trayecto vital en el *tiempo*, comporta un uso constante de las capacidades rememorativas y anticipativas que como tales son inherentes a la condición humana. El «trabajo de la memoria» hace posible que el ser humano, para que, en verdad, pueda construir *su* presente, trascienda los límites de su condición, arrancándole de la prisión del tiempo y del espacio...”.

Estas palabras, que explican el doble carácter de la memoria en la novela, se encuentran en el marco de un ensayo que considera la memoria estrechamente vinculada con el ejercicio de la capacidad simbólica del ser humano:

“Hacer presente lo *ausente pasado* acostumbra a ser el paso previo que hace posible la anticipación de lo *ausente futuro*, es decir, de lo que todavía no es, pero que, empujados por el deseo (o a veces también por la frustración), somos capaces de imaginar y configurar *in absentia*. Y, evidentemente, en todo esto el trabajo del símbolo es, sencillamente, irremplazable, justamente porque quien se refiere al

---

<sup>503</sup> Con este término de “envío”, se refiere Pozuelo Yvancos al capítulo final de la obra: “El capítulo de envío o cierre con el expresivo título de “Memoria” cumple por tanto igual función de envío al lector de los papeles y por tanto de inscripción de su autoría implícita por parte de los muchachos que se han presentado en el primer capítulo de la novela”. Cfr. POZUELO YVANCOS, J. M., 2003, op. cit. 52.

símbolo se refiere de inmediato a una ausencia hecha presencia, aunque siempre de manera insuficiente, de forma mediata”.<sup>504</sup>

Para G. Durand, la memoria forma parte de la “función fantástica”. En su intento de elaborar una especie de filosofía de lo imaginario, que el autor denomina “una fantástica trascendental”, se refiere a la memoria como *esperanza esencial*, ya que, al igual que lo imaginario, “se alza contra los rostros del tiempo y garantiza el ser, contra la disolución del devenir”.<sup>505</sup> La función fantástica, en la que se integra la memoria, se manifiesta como una forma de rebelión o insubordinación contra la muerte. Desde la perspectiva de su antropología de lo imaginario, Durand reconoce a la memoria esa doble capacidad de rememoración y anticipación que el narrador de *Maestro Huidobro* ha puesto en práctica:

“Lejos de estar sometida al tiempo, la memoria permite una reduplicación de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da por tanto una densidad inusitada al sombrío y fatal paso del devenir, y asegura en las fluctuaciones del destino la supervivencia y la perennidad de una sustancia”.<sup>506</sup>

Dada la trascendencia antropológica de la memoria y su presencia en la novela como origen y envío, es posible afirmar de *Maestro Huidobro* lo que reza en el título de este apartado: la narración en sí misma (el relato, la historia de una vida) es un símbolo de esperanza.

Tras la presentación del narrador de *Maestro Huidobro* y el significado antropológico de la memoria, aún queda volver la mirada a las fuentes de la narración, a esos lugares concretos de la memoria a los que el narrador colectivo se ha dirigido para contarnos la vida de Maestro Huidobro. Cada uno de esos *loci* de la memoria o fuentes de relato está en relación directa con alguna de sus constelaciones simbólicas y se ha de descubrir todavía cuáles son.

---

<sup>504</sup> Cfr. DUCH, L., 2002, “La inevitabilidad de la simbolización humana”, en *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, op. cit., p. 122-123.

<sup>505</sup> Cfr. DURAND, G., op. cit., p. 384.

<sup>506</sup> *Ibíd.*, p. 383.

Transcribimos los párrafos de la novela en los que pacto narrativo se actualiza o se recuerda, aunque los del primer capítulo y el último hayan sido aludidos en la exposición anteriormente y por ello puedan resultar conocidos al lector. Pertenecen a cuatro capítulos cuyo título se irá señalando.<sup>507</sup>

Veamos cómo aparecen en “Maestro Huidobro en la UVI”, donde se inaugura el pacto narrativo:

“Y ya desde ese momento comenzamos a dar vueltas y vueltas por todos los *recovecos de la memoria*, y teníamos que hacerlo también con *todos en el pueblo a comenzar por los más viejos*, y por *todos los papeles que guardaban*.

—¡Hay que comenzar desde el principio! —dijo Cosme.

—¡Desde antes del principio! —dijo Bea. [...]

Pero luego ya no dijo nada cuando abrimos los cajones de *los atlas y los planos y las escrituras*. Vio que éramos amigos. Así que Bea, Cosme y yo, nos dispusimos a investigar muy deprisa” (MH: 9-3).

La memoria oral de los narradores y de todos los del pueblo, la memoria escrita de estos últimos -los papeles- y del propio Maestro Huidobro -las escrituras-, se encuentran en la constelación imaginaria de los tesoros de la intimidad. A la constelación del paraíso pertenecen también los atlas y planos de Maestro Huidobro, entre los cuales estaba, sin duda, el croquis. Era precisamente el croquis de Maestro Huidobro, su *imago mundi*, lo que iban buscando los narradores en su visita a la casa del maestro. Su importancia como lugar privilegiado de la memoria, explica el hecho de que la señora Ágatha supiera de antemano lo que iban buscando:

“...en cuanto entramos en la sala Bea la sonrió, ella se levantó, fue hacia el aparadorcillo que había en la habitación, cogió una llave que estaba encima de un plato, y dijo:

—Ésta es.

---

<sup>507</sup> En los párrafos transcritos, se evidencian en letra cursiva las fuentes de la narración.

Luego nos advirtió que los *planos* que buscábamos estaban en un cajón con un letrero: «Mapas», y que no anduviéramos revolviendo...” (MH:12).

Transcurren luego nueve capítulos dedicados a la infancia de Idro, hasta “La maquina”, donde el narrador colectivo vuelve a aparecer de manera brevísima -solo un verbo en primera persona del plural- para dar cuenta de otra de sus fuentes:

“Las señoritas Clemencia y Constancia tenían una máquina de retratar o hacer *fotografías* y, gracias a que hicieron tomas *de todas las personas, animales y cosas, edificios y paisajes* de aquel tiempo cuando Maestro Huidobro era niño y se llamaba Idro, conocemos muy bien todo ello” (MH:55).

Todas las fotografías que se describen, tanto de personas -el señor Abel y la señora Esperanza- como de animales -la cabra que tenía un solo cuerno, etc.- y cosas, pertenecen a la constelación de la candela y son por tanto símbolos de esperanza.

En “Documentos” el autor implícito representado colectivo aparece de nuevo:

“Bea, Cosme y yo, estuvimos mucho tiempo buscando y rebuscando *documentos y noticias sobre los estudios de Maestro Huidobro* después de que salió de aquel colegio, pero sólo se nos alcanzó que había estado en otros dos: en Orihuela y en Arévalo, pero que en ninguno de los dos habían podido hacer vida de él” (MH:72).

El capítulo presenta un sumario o resumen temporal que condensa en unas líneas varios años de la juventud de Maestro Huidobro que no se llegan a relatar (estudios de segunda enseñanza y universitarios). Esta vez, los narradores recurren a las conversaciones con dos antiguos profesores de Idro, cuyo testimonio y recuerdo será la fuente fundamental de información, junto a las notas de sus cursos escolares. Hay, además, un “rastros” del propio Idro que los narradores conocen gracias al profesor de Arévalo:

“—¡Menudo peje era con los logaritmos neperianos! —nos dijo un hombre, alto y seco, que había sido profesor suyo en el primero de estos pueblos.

Pero no se acordaba de muchas más cosas, aunque lo daba muchas vueltas, salvo que en el estudio de por las tardes, ya en los días de mayo o junio, Idro tenía un espejo.  
[...]

El profesor de Arévalo lanzó un gran suspiro cuando le preguntamos por Idro.

—Un helenista —dijo.

Y añadió:

—Todavía quedan *recuerdos*. Entonces nos pidió que le acompañásemos a la Plaza de la Villa [...] y comenzó a contar las columnas, y en la séptima, empezando a contar desde la iglesia de Santa María, allí estaba el *rastro*. Había allí esculpido a punta de navaja un corazón atravesado por una saeta, encima de esta ponía Helena e letras griegas...” (MH:72-73).

A simple vista, llama la atención el contraste entre ambos profesores: del primero no conocemos el nombre propio, expresa su dificultad para recordar y su recuerdo pone en evidencia el carácter indisciplinado de Idro y cómo “hubo que castigarle”; el segundo, don Dioscórides, tiene un recuerdo vivo y melancólico de Idro, aún más conoce el rastro que éste dejó en el pueblo. Sin embargo, el profesor de Orihuela, sin quererlo, nos abre los ojos al imaginario de Idro, enamorado y melancólico, el mismo Idro enamorado que tan vivo permanece en el recuerdo del profesor de Arévalo. El espejo y la imagen del corazón atravesado por una saeta son los símbolos clave del capítulo. El hilo simbólico del mismo es el amor ausente.

El narrador es quien selecciona los documentos y noticias, y es evidente que prefiere la memoria viva, la de los testimonios, ya que dedica un solo párrafo a los documentos oficiales:

“...quedaban naturalmente las *notas de sus cursos escolares*. Ni bien ni mal; del montón. Salvo en disciplina y conducta en que las notas eran invariablemente: «díscolo y extravagante»” (MH:73).

En “Memoria” no se mencionan precisamente las fuentes, sino que el narrador colectivo, y en esto coincide con los narradores de otras novelas de Jiménez Lozano, recuerda los límites de la investigación, aquello que no se ha podido consultar:

“Todo esto es lo que Bea, Cosme, y yo, hemos podido investigar y averiguar de la vida de Maestro Huidobro, en un primer momento. Y no vimos su correspondencia, por ejemplo, pero era que teníamos que volver rápidamente a la capital, a su cabecera” (MH:120).



El asunto de los límites de la investigación lo abordaremos a propósito del grado de contingencia de los hechos narrados, en el apartado de la temporalidad imaginaria del relato. Solo nos fijamos ahora en un dato: de los lugares de la memoria que no han podido ser consultados por el narrador, se nombra únicamente la correspondencia. Pero ésta sí es una fuente directa de la narración en “Idro por el mundo”, el capítulo en el que el narrador da la voz a las hermanas Clemencia y Constancia, quienes nos relatan los viajes de Idro por el mundo en busca del amor gracias a “una carta” que éste les había enviado, y que pertenece a la subconstelación mensajero del paraíso:

“Pero un día sí fue seguro que las llegó *una carta* desde Rusia. [...]

La historia que contaba éste era muy larga y, como estaba llena de detalles, Clemencia y Constancia tenían que contrastarlos” (MH:83).

En resumen, las constelaciones simbólicas implicadas en las fuentes de la narración confirman la estructuración dinámica de progreso y están en perfecta sintonía con la novela como símbolo de esperanza.

Este análisis realizado desde la perspectiva de la Poética del Imaginario, confirma la importancia del narrador en la poética de José Jiménez Lozano, de la que se hablaba al comienzo. A modo de epílogo de este apartado, se exponen brevemente tres de las razones por las que creemos que el *autor real* José Jiménez Lozano elige el narrador de sus historias, o mejor, por las que la propia historia “reclama” su narrador. Dichas razones se deducen de la lectura atenta de sus narraciones, y de sus reflexiones sobre la escritura.

La primera es la consideración de la historia narrada como verdad, entendiendo ésta como trasposición artístico-literaria de la vida humana. No se trata de una verdad empírica, sino de una “verdad literaria” que lo es porque en ella hay vida humana -y nunca falseada, ni enmascarada, ni adornada-. Decía Eudora Welty que “se puede soportar todo el dolor del mundo si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él”.<sup>508</sup> Así es, ciertamente, para quien se acerca a las historias de Jiménez Lozano.

---

<sup>508</sup> Citado en MARTÍN GARZO, G., 2001, “Una historia verdadera”, en *El hilo azul*, Madrid, Aguilar, p. 171. El autor hace una reflexión sobre la relación entre ficción-realidad-verdad, punteada de

Pero no solo el dolor y el mal, también las alegrías, las esperanzas, los sueños y temores de los seres humanos, todo eso nos es revelado gracias a la literatura. Durante la conversación que mantienen José Jiménez Lozano y Gurutze Galparsoro en *Una estancia holandesa* leemos:

“¿Tiene una teoría estética?

No. Tengo unas cuantas cosas claras, y sobre todo ésta: que el hombre lleva unos cuantos miles de años tratando de apresar un trozo de vida, de sorprender el lado de atrás de la realidad, de nombrar la belleza del mundo, de guardar la mención del amor, la alegría y la pasión y muerte de los hombres, y que yo estoy en esa cadena de los de ese oficio para añadir una palabra muy pequeñita, pero que sea verdadera y diga todo eso, deje traslucir toda esa hermosura. No tengo nada que teorizar. Miro simplemente a los griegos y las historias de la Biblia, y me digo: ésta es el agua clara que me gusta.

*Hace unos años comentó; «cuando escribo, me esfuerzo en no mentir», ¿qué tienen que ver la escritura y la verdad?*

Eso lo dice Seifer, y yo escribí este comentario: «Sobre todo cuando se fabula», o «cuando escribo narración», y lo dije porque está en la naturaleza misma de la narración como de todo arte: su relación con lo real, con la verdad. De ahí nacerá la belleza”.<sup>509</sup>

La segunda razón es el deseo de no hablar de sí mismo, tantas veces expresado por Jiménez Lozano, de no sacar a relucir su “yo” en la narración, sino el de los personajes. El “yo” del autor ha de ser relegado o abandonado en el proceso de escritura para “desposar otras vidas”, que son las que cuentan, las vidas de los personajes. El autor se siente mero escriba o amanuense de aquello que ve y oye. Su poética es, como ha escrito Guadalupe Arbona, una *poética de la alteridad*.<sup>510</sup> Invitado en una ocasión por la Residencia de Estudiantes a hacer una especie de autobiografía intelectual, Jiménez Lozano comienza así su conferencia:

---

ejemplos elocuentes, y bastante cercana a la concepción de la literatura que tiene José Jiménez Lozano.

<sup>509</sup> GALPARSORO, G. y JIMÉNEZ LOZANO, J., 1998, *Una estancia holandesa. Conversación*, Barcelona, Anthropos, p. 23.

<sup>510</sup> Cfr. ARBONA, G., *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 93.

“Y algo parecido es lo que trataré de pergeñar, en la medida que sepa hacerlo, y en el ámbito, desde luego, de lo que es un narrador, a quien ciertamente deben importar e importan más las vidas de los otros, nada la suya, porque en nada cuenta ésta, y para nada sirve en ese oficio, como sea de puro estorbo o infección del *yo*. Porque quien escribe, en realidad, es muy poca cosa, se le regala todo, y, en último término, sólo tiene que olvidarse de sí mismo, y ser fiel a los rostros que ve, las voces que escucha, las historias que en sus adentros se le cuentan. Sencillamente, porque narrar es contar otras vidas que uno ha vivido en ese proceso, llamado bastante orgullosa y muy indebidamente de *creación* –como si los hombres y el mundo no llevaran rodando milenios antes de que el escritor tome la pluma-, y que es un misterioso proceso mediante el cual la realidad se transforma en arte, y, si se acierta en ello, se logra una realidad distinta, pero tan real como la realidad misma”.<sup>511</sup>

A este entendimiento de su oficio de escritor responden las numerosas cautelas que Jiménez Lozano se procura, una de la cuales podríamos denominar la *prueba del sueño*: el sueño que duermen sus historias una vez escritas hasta su publicación. Si al despertar del sueño, la historia refleja algo del *yo* del autor, aún no podrá ser publicada, o no lo será nunca.<sup>512</sup> Otra cautela importante consiste en no narrar sobre el recuerdo y a la memoria propios, sino los de otros. En esas “Cuentas con uno mismo” que hace el escritor, se pregunta por qué algunos rostros e historias que un día le conmovieron o le traumatizaron incluso, se niegan a ser contados, mientras que otros se alzan de tal forma que no puede desprenderse de ellos. Viene a decir también que su memoria no es “el estricto acerbo de sus recuerdos personales”, sino de todo aquello que le han proporcionado sus lecturas, la interiorización de su cultura, su conversación con las culturas de otros tiempos, sus experiencias, sus sueños y su memoria, pero entrelazados con los de los demás. Y este es el hontanar de la

---

<sup>511</sup> “Cuentas con un mismo”, en *El narrador y sus historias*, op. cit., p. 145-146.

<sup>512</sup> “Por lo pronto, dejo dormir mucho las cosas. Nueve años aconseja Horacio para los poemas, pero la mayoría de los míos han reposado durante bastante más tiempo; y ningún texto de los que he escrito lo ha hecho menos de tres o cuatro años después de haberlo acabado, y su publicación no se corresponde con el orden exacto de su tiempo de escritura”. (Ibíd., p. 175). Recientemente, en *Las llagas y los colores del mundo*, Jiménez Lozano ha afirmado: “Si el cuento sale, pues lo dejo dormir, y pasado un tiempo trato de comprobar si existe y se tiene en pie. De lo contrario, lo tiro a la papelera y en paz”. Y un poco más arriba, dice: “...casi siempre, al revisar lo escrito, se ve que hay que circuncidar algo, porque se nota que se ha amplificado o se ha dejado allí de algún modo huella del yo, y hay que borrarla”. (Op. cit., p. 19 y p. 14, respectivamente).

memoria del que beben sus relatos, no el recuerdo y la memoria personales, fuentes que sería imposible purificar porque llevarían “demasiado yo”.<sup>513</sup>

Javier Rodríguez Pequeño ha destacado que lo característico del género narrativo es la inclusión en su referente del narrador y de la historia que éste cuenta: “el narrador siempre forma parte del referente narrativo y del relato, de cuya organización y exposición se encarga”. ¿Cómo puede ser entonces un narrador que haya de dejar totalmente fuera del relato el “yo” del autor?, ¿cómo entra dicho narrador a formar parte del referente de un relato?. En su estudio de los géneros literarios en relación con los *mundos del texto*, el profesor Rodríguez Pequeño afirma que la objetividad del género narrativo “pasa por la figura del narrador, por su filtro, que en ocasiones, sin embargo, se convierte en un velo de subjetividad”.<sup>514</sup>

Unas palabras de Alfonso Martín Jiménez nos han resultado luminosas para entender la presencia abundante ese narrador transcriptor o testigo, que es figura responsable de su autoría a la vez que personaje, en relación directa con el deseo expresado por Jiménez Lozano de ser fiel a los “rostros que ve y a las voces que escucha” y ocultar por completo su yo. El contexto de dichas palabras es una teoría sobre los géneros literarios, cuya originalidad viene dada, igual que la del estudio de J. Rodríguez Pequeño, por la toma en consideración de los *mundos del texto* en relación con las formas de expresión. El autor sostiene que los géneros o modos de enunciación se subordinan al sistema de representación de mundos en el texto: el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*.<sup>515</sup> Los textos narrativos con narrador externo a la fábula pueden representar ambos tipos de mundos, no así el texto narrativo con narrador homodiegético, donde es imposible que esté representado el mundo del autor textual,

---

<sup>513</sup> “Cuentas con uno mismo”, en *El narrador y sus historias*, op. cit., p. 177-181. En una entrevista del Instituto Cervantes, se puede escuchar a Jiménez Lozano, de viva voz, que no le interesa narrar sobre su propia memoria, sino que lo importante es la memoria y el recuerdo de otros. [<http://cervantestv.es/2011/01/03/entrevista-a-jose-jimenez-lozano/>]

<sup>514</sup> *Géneros literarios y mundos posibles*, op. cit., p. 95.

<sup>515</sup> Para establecer la categoría de *mundo del autor*, A. Martín Jiménez se atiene a la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo. Cfr. ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1998, *Teoría de los mundos del texto y macroestructura narrativa*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

y desarrollan exclusivamente el mundo de los personajes, uno de los cuales es el propio narrador:<sup>516</sup>

“Si hay formas de expresión carentes por completo de desarrollo del mundo del autor son precisamente las que se crean por la inclusión de un texto en el mundo de los personajes.

Naturalmente, las obras se realizan según los designios de su autor empírico, pero éste puede decidir desarrollar o no su propio mundo en el interior del texto, y en el caso de las novelas con narrador homodiegético decide ausentarse completamente de él, más aún que en los propios textos dramáticos, en los que aparecen las acotaciones del autor textual. Por lo tanto, la novela con narrador homodiegético supone una de las principales formas de enmascaramiento del autor detrás de uno de sus personajes, encargado de ofrecer una visión que en nada pretende asemejarse a la del autor empírico”.<sup>517</sup>

Entre los estudiosos de la narrativa de Jiménez Lozano, Guadalupe Arbona ha visto y expresado claramente que las fórmulas narrativas empleadas por el escritor son consecuencia directa de su poética de la alteridad. Ha mencionado las estrategias que Jiménez Lozano utiliza “para alejar el protagonismo del autor”: el manuscrito hallado, la reproducción de una conversación, las epístolas, las cartas, los sueños, los recuerdos... A todas ellas se refiere la autora como “formas de mediación”.<sup>518</sup>

El hecho de que la memoria y el recuerdo sean precisamente las fuentes del relato constituye la tercera razón. Para Jiménez Lozano, la narración es siempre memoria, “reconstrucción del recuerdo”, que es como titula un importante artículo sobre el tema, publicado en 1990, cuyo contenido esencial ha sido recordado -ampliado, recreado, actualizado- en numerosas ocasiones por el escritor.<sup>519</sup> Memoria de quienes

---

<sup>516</sup> Es preciso aclarar que A. Martín emplea el concepto y los términos de *autor empírico* y *autor textual* según la teoría de Aguiar e Silva, donde hemos hablado de *autor real* y *autor implícito-narrador*. Cfr. MARTÍN JIMÉNEZ, A., 1993, *Mundos del texto y géneros literarios*, Universidade da Coruña. Servicio de publicaciones, p. 112.

<sup>517</sup> *Mundos del texto y géneros literarios*, op. cit., p. 143.

<sup>518</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., pp. 75 y 82.

<sup>519</sup> “La reconstrucción del recuerdo”, en *La balsa de la medusa*, 14, 1990. Siempre que José Jiménez Lozano reflexiona sobre el oficio de escribir, habla de la memoria y el recuerdo como origen de la narración, cuando no su misma razón de ser y su contenido.

han sido olvidados por la historia oficial o Gran Historia, las víctimas cuyo sufrimiento exige ser contado para obtener así su compensación ética. Memoria que se alza como subversión o lucha contra el olvido:

“Porque los que no tuvieron voz y nunca fueron, o como si no hubieran sido, deben ser traídos mediante el narrar al ombligo de la historia para que sean escuchados. Porque ellos solos pueden decir algo nuevo y desmontar nuestra realidad de ahora mismo, poniéndola en cuestión, sacándonos de ella y llevándonos a algún castillo de cristal en el aire, que debe ser realidad y lo es, cuando logramos asentarlo en lo real con palabras verdaderas.

Por eso se narra, y para eso se narra. Y eso es lo que se narra”.<sup>520</sup>

Siendo así las cosas, no nos sorprende que las historias de Jiménez Lozano “prefieran ser contadas” por un narrador tan cervantino como el narrador-transcriptor de *El Mudejarillo*, que se hace presente en la historia en la figura del escritor del libro, como ocurre también en *Sara de Ur*, o por aquel que recurre a la memoria propia y de otros, como en *Maestro Huidobro* mismo; o por ese otro narrador heterodiegético que, con frecuencia, cede la voz a los personajes mediante la técnica de la polifonía o el perspectivismo, como en *Las señoras* o en *Los lobeznos*; o por el que se dirige en larga epístola a su hermana, destinataria ausente, y apela con insistencia a la memoria compartida, como en *La boda de Ángela*.

El análisis detallado de los narradores en relación con esas tres consideraciones sobre la teoría estética de José Jiménez Lozano excede los límites de esta tesis, pero sería una fecunda vía de investigación en el marco de una poética del escritor.

---

<sup>520</sup> “Por qué se escribe”, en José Jiménez Lozano. *Premio Nacional de las letras españolas 1992*, 1994, p. 27.

## 4.2. La temporalidad imaginaria del relato

Dado que el imaginario expresa la respuesta del hombre ante el hecho ineludible de su temporalidad, se hace imprescindible abordar el tiempo en la novela como expresión de su imaginario.

Partimos de la propuesta de análisis realizada por Alfonso Martín Jiménez en su libro *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*.<sup>521</sup> La representación simbólica temporal del relato se constituye en torno a dos ejes: la distancia temporal entre el narrador y los sucesos que narra, y el orden de presentación de los sucesos por parte del narrador. El eje de la distancia entre el narrador y los hechos está en relación directa con el grado de contingencia o determinación de lo narrado. El segundo eje se refiere al orden temporal o grado de alteración cronológica de los acontecimientos, partiendo de la clásica distinción entre el *tiempo de la historia* y el *tiempo del discurso*. Alfonso Martín sostiene que cada estructuración dinámica -conquista, repliegue, progreso-, al incorporarse al esquema material del texto, presenta unas tendencias concretas respecto a ambos ejes. Estas tendencias presentan un cierto grado de flexibilidad, ya que cada relato concreto selecciona las formas más adecuadas en orden a la eficacia de su representación simbólica, por lo que puede potenciar uno de los dos ejes de su constitución temporal -o compensar las deficiencias de uno con la intensificación del otro-.

Es necesario volver la mirada al narrador para explicar la temporalidad imaginaria de *Maestro Huidobro* en relación con el primer eje. La novela presenta un compromiso o equilibrio entre la contingencia y la determinación de los hechos narrados, aunque prevalece la contingencia. Como corresponde a la estructuración dinámica de progreso predominante, “admite el carácter provechoso de la contingencia, pero

---

<sup>521</sup> La propuesta teórica se acompaña en este libro del análisis de la temporalidad imaginaria de cuatro novelas (op. cit., pp. 149-201). Además, el autor ha abordado el componente temporal imaginario en los siguientes artículos: 1992, “Fundamentos del componente temporal imaginario en el texto lírico. Análisis de los sonetos X y XIII de Garcilaso”, en *Diacrítica*, 7, pp. 135-153; 1993-94, “La estructura temporal de “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier”, en *Draco. Revista de Literatura Española*, 5-6, pp. 311-326; 1993, “Modos, géneros y componente temporal imaginario. Una propuesta de explicación”, en *Tropelías*, 4, pp. 139-150; 1993, “Tiempo cósmico y tiempo humano en *La vuelta al mundo en ochenta días*” en *Revista de Extremadura*, 11, segunda época, pp. 11-22.

también los logros obtenidos en un tiempo ya determinado o las enseñanzas que de él puedan substraerse”.<sup>522</sup> Hay en Maestro Huidobro dos niveles temporales. Uno es el *tiempo de la enunciación* -también *de la investigación*- que comienza en el capítulo primero “Maestro Huidobro en la UVI” y termina en el último “Memoria”. Un tiempo que dura aproximadamente uno o dos días, según indicación expresa del narrador:

“...porque teníamos *como veinticuatro o cuarenta y ocho horas* dijo también el médico...”. (MH: 9) [...] Y no vimos su correspondencia, por ejemplo, pero era que teníamos que volver *rápidamente* a la capital, a su cabecera” (MH:120).

El segundo es el *tiempo de la vida de Maestro Huidobro*, desde sus orígenes hasta su llegada al hospital. Se trata, como es lógico, de un tiempo anterior al tiempo de la enunciación. En ambos, el narrador se sitúa con posterioridad a los hechos y emplea formas verbales de pasado. He aquí el primer indicador de determinación: el lector siente los hechos como inamovibles, ya que se sitúa, con el narrador, en un tiempo ulterior al momento en que se producen; lo hace gracias al pacto narrativo y a la referencia explícita a ambos niveles.<sup>523</sup>

Otro indicador de determinación, éste referido al orden de los sucesos, es la presentación anticipada del desenlace final del relato. Desde el comienzo sabemos que al protagonista le queda poco tiempo de vida. Pero es importante señalar que lo que marca la determinación en este punto no es un exactamente un pasado inmodificable, sino un futuro próximo muy probable. No se trata por tanto de una determinación total y absoluta. Recordemos la presencia velada de la muerte en el primer capítulo y cómo ésta se afirma a la vez que se pone en duda. Porque, como se ha puesto de manifiesto arriba, lo último no es la muerte sino la memoria. Y la memoria, en su doble carácter de rememoración y anticipación, puede suponer al mismo tiempo determinación y contingencia.

---

<sup>522</sup> MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Mundos del texto y géneros literarios*, op. cit., p. 138.

<sup>523</sup> Como hace notar A. Martín Jiménez, no siempre es así; puede ocurrir que la historia se narre en pasado y el lector perciba los hechos como si ocurrieran a medida que tiene conocimiento de ellos, como si no hubiera nada decidido de antemano. También en esta perspectiva se sitúa el lector gracias al pacto narrativo. Cfr. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, op. cit., pp. 138-139.



Otro mecanismo que tiene el relato para marcar la contingencia o determinación de los sucesos narrados, éste en relación al eje de la distancia entre el narrador y los hechos, es la pertenencia o no pertenencia del narrador a la fábula. Como decíamos, el lector es consciente de que la vida de Maestro Huidobro ha sucedido ya. Sin embargo, la sensación de determinación no es absoluta, porque no es el protagonista quien nos cuenta su propia historia, sino un narrador que bucea en el recuerdo, que es testigo de la memoria que la vida de Maestro Huidobro ha ido dejando -no de los hechos en sí, lo que supondría una mayor determinación-. El relato nace de la memoria y se ofrece como memoria, lo que supone un grado de *contingencia esencial*. Si bien el lector percibe la vida de Maestro Huidobro como algo inamovible, sabe que esa vida no es todo lo que se le cuenta, que la memoria es fruto de una investigación y que, como tal, tiene sus límites. Porque es el narrador mismo quien declara las carencias de su investigación con expresiones como: “pero sólo se nos alcanzó que...”; “Nada más. No pudimos averiguar nada más de esos años de Idro”; “Todo esto es lo que Bea, Cosme y yo hemos podido investigar y averiguar en un primer momento...”. Además, el narrador recalca, tanto al inaugurar el pacto narrativo como en el capítulo final, que ha sido una investigación rápida y de “un primer momento”, lo que implícitamente supone que habrá continuidad y marca el carácter de temporalidad abierta de la novela.<sup>524</sup> Como marca inequívoca de esa contingencia esencial y de temporalidad abierta, baste recordar el último capítulo: el “envío” de la “Memoria” al lector, quien tiene en sus manos la posibilidad de recrearla, de asumirla, de aprehenderla, de hacer suyos los logros y enseñanzas de todo lo que en un tiempo determinado ha sucedido al personaje. No olvidemos que, además, el lector cuenta con el croquis de Maestro Huidobro, que encierra en sí la invitación y la posibilidad de recorrerlo. Memoria y envío llevan pues implícita la duración en el tiempo.

---

<sup>524</sup> María Dolores de Asís ha puesto de relieve cómo, en las tipologías narrativas en las que el autor ha abandonado su omnisciencia, como es el caso de *Maestro Huidobro*, el lector dispone únicamente de los pensamientos, de los sentimientos y de las percepciones del *yo-narrante*, según la focalización que éste adopte. El lector “ve, en consecuencia, la historia como una peripecia cambiante”. (*Formas de comunicación en la narrativa*, op. cit., p. 64). Lo que viene a confirmar la contingencia de *Maestro Huidobro*.

En resumen, *Maestro Huidobro* presenta una temporalidad abierta y un compromiso entre la determinación y la contingencia de los hechos narrados que se adecúan perfectamente a un relato que es símbolo de esperanza y en el que predomina la estructuración dinámica de progreso. Pero esta afirmación es el pórtico de un análisis más detallado con el que intentaremos descubrir otras formas de representación simbólica temporal de progreso y de repliegue. Sin la presencia de ambas estructuras no sería posible la configuración del *cronotopo del viaje al paraíso*, característico de la novela. A la estructuración de repliegue le corresponde una presentación de los hechos en cierto modo ajena al tiempo real o *temporalidad acronológica*. Es la que revelan acontecimientos cruciales de la vida de Maestro Huidobro, como el que se relata en la excursión a La Granja. La estructuración dinámica de conquista está implicada en los tres viajes al paraíso: en la actitud de búsqueda y la consiguiente tendencia a la expansión, tanto en el espacio como en el tiempo. Conquista y repliegue, expansión y recogimiento se muestran solidarios en la configuración del cronotopo imaginario de la novela.

El narrador organiza el tiempo mediante la técnica narrativa: juega con tenues señales anticipatorias (prolepsis), con retrocesos en el tiempo (analepsis), con la suspensión de la temporalidad, con la amplificación. Son las técnicas básicas con las que el narrador más ingenuo y popular -o el sabio novelista- provocan en el lector la sorpresa, o lo conducen sin sentir al tiempo propio del personaje. Dichas técnicas suelen analizarse desde tres ejes que ponen en relación el *tiempo de la historia* (el orden lógico-cronológico de los hechos que inducimos a través del discurso) y el *tiempo del discurso* (el orden textual-literario de los hechos en la forma en que el narrador los dispone en el texto): orden, duración y frecuencia.<sup>525</sup>

Lo primero que cabe señalar a propósito del orden temporal es que el relato de la vida de Maestro Huidobro adopta una presentación cronológica y continuada del tiempo. El narrador respeta la cronología biográfica del personaje: orígenes y ascendencia, infancia y juventud, edad adulta. Opta por una exposición ordenada de los hechos sin alteraciones significativas de la temporalidad. Aunque haya alguna

---

<sup>525</sup> Cfr. POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit. p. 262.

elipsis y resumen, aunque la suspensión temporal o la amplificación detengan el tiempo en ocasiones, nada rompe la línea básica de la cronología ni el ritmo sosegado y constante del relato.<sup>526</sup> Todo ello es propio de la estructuración dinámica de progreso, cuya actitud es la inserción en el sentido mismo de la cronología y la búsqueda de sentido sin separar la conquista del Ser del paso del tiempo. En función de esta inserción en la cronología se encuentran las analepsis y prolepsis que se explican a continuación.

La novela entera, en virtud del pacto narrativo y gracias a la presencia explícita de los dos niveles temporales, se presenta como una *gran analepsis*. El relato surge como el resultado de una larga retrospectiva con respecto al que hemos llamado tiempo de la enunciación, situación desde la que nace el discurso narrativo como fruto del recuerdo y para el recuerdo.<sup>527</sup> De esta gran analepsis obtenemos un ejemplo claro de la importancia que el narrador concede a la presentación continuada del tiempo, ya que es una analepsis de largo alcance: la distancia temporal que separa el tiempo de la anacronía del tiempo de la enunciación es nada menos que de siglos (“Cuando Maestro Huidobro nació en nuestro pueblo, éste ya existía *hacia muchos siglos*”, escribe el narrador al comienzo de “El pueblo”). Maestro Huidobro queda inserto en una línea temporal que se remonta a sus orígenes más remotos, a los primeros pobladores de su pueblo, sin olvidar después su ascendencia lejana dibujada en el singular árbol genealógico de la familia. Además de ser un hombre arraigado en la historia, su vida no se acaba del todo con su muerte sino que se prolonga en su memoria. Al largo alcance de la analepsis generadora del relato, se suma la amplitud, pues la duración del tiempo que cubre la anacronía es la vida toda de una persona e

---

<sup>526</sup> Tanto la elipsis como el resumen o sumario pueden incluso reforzar la impresión del paso del tiempo en el relato. Sobre las técnicas narrativas que se han mencionado y sus funciones, cfr. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, op. cit. p. 179.

<sup>527</sup> Santiago Moreno González hace un muy fino y atinado análisis de la analepsis en las novelas de Jiménez Lozano y pone en evidencia que este recurso está presente también en gran parte de los relatos breves del escritor: “De forma muy significativa, el relato que nace del recuerdo y como tal se presenta en la enunciación es el procedimiento más destacado en *Los grandes relatos*, cuyo narrador interviene con gran frecuencia a través de frases como “*me acuerdo yo...*”, “*y también me acuerdo yo...*”. Esa voz narrativa y esa actitud evocadora [...] se mantiene en algunos cuentos de *El cogedor de acianos* y también de *El ajuar de mamá*”. (*El exilio interior de José Jiménez Lozano. estudio de una propuesta narrativa singular*, op. cit., pp. 400-401).

incluye la memoria que de ella se guarda. (El tiempo del relato es un tiempo esencialmente humano.)

Las analepsis o retrospectivas parciales de “Documentos” e “Idro por el mundo” cumplen la misma función de mantener el hilo biográfico de la historia. En el primero, la visión retrospectiva de los dos profesores de Idro, permite al narrador dar cuenta de un periodo de su vida que enlaza la infancia con la adolescencia y primera juventud. De este modo, se da paso a un resumen de hechos no significativos de la vida del personaje sin romper el hilo temporal:

“No pudimos averiguar nada más de esos años de Idro, [...] Pero sabemos que hizo estudios universitarios, y que los acabó, aunque durante un tiempo se los impidió una guerra que hubo. Y, por imposición de su padre, hizo la Licenciatura de Farmacia, aunque luego nunca la ejercería” (MH:73).

En “Idro por el mundo” la analepsis resulta un poco más compleja. En primer lugar, adopta la forma de *sumario*, pues abarca un largo periodo de la vida de Idro -aunque no hay determinación temporal explícita- y de *escena*, pues se produce en el transcurso de un diálogo. Las hermanas Clemencia y Constancia nos relatan la historia que Idro les había relatado previamente a ellas en una carta. Los hechos narrados proceden de una doble visión retrospectiva: la de las hermanas con respecto a la carta que están recordando en su diálogo, y la de Idro con respecto a los hechos que relata en su carta. Y no solo esto: el discurso textual que relata el contenido de la carta es retrospectivo, pues se inicia por el final de la misma. La historia condensa un periodo importante de la madurez del personaje (su búsqueda del amor o segundo viaje al paraíso) y da pie a una elipsis explícita que sigue recordando el interés del narrador por no perder el hilo cronológico temporal del discurso:

“Idro se quedó en el monasterio y *estuvo allí muchos años*.

Pero *luego rodó mucho más por esos mundos*, y ya ni doña María del Mar, ni las señoritas, ni don Asclepiades volverían verle. Ni tampoco Elena, que no había recibido jamás sus cartas” (MH:86).

Las prolepsis o anticipaciones parciales son abundantes en la novela. Su función no es otra que la de presentar la evolución del personaje -la construcción de su identidad y alteridad- como un *continuum*. El niño Idro se convierte en Maestro Huidobro no por casualidad ni por azar, sino como consecuencia de su propia búsqueda de sentido, una búsqueda siempre arraigada en el tiempo.<sup>528</sup>

Así, la infancia está llena de anticipaciones que adelantan hechos de la madurez del personaje. Casi todas se han puesto en evidencia en la exposición sobre las constelaciones simbólicas. Rescatamos aquí tres ejemplos de prolepsis significativas, tanto por su alcance como por su amplitud:

- Elena o la búsqueda del amor. A Elena recordamos cuando Idro va en busca de Sonia -o Silvia, o la dama- en su viaje a Rusia.
- Los malandrines de Idro -juego sutil entre las enfermedades y las picias del muchacho durante la infancia- o “los países del amor y de la fiebre”.<sup>529</sup> Las ensoñaciones amorosas del niño en sus malandrines, anuncian al Idro enfermo de amor en el monasterio ruso y al Maestro Huidobro exhausto y delirante a causa de las tercianas que sufrió a la vuelta de su último viaje.
- La excursión o a La Granja o el viaje al paraíso. Todo el cortejo de imágenes y símbolos del paraíso aparece ya en este primer viaje, en el que se anticipan los otros dos.

Las prolepsis de *Maestro Huidobro* no son estrictamente anticipaciones de un suceso que se adelanta y cuyo relato o detalle se revelará más tarde. La anticipación se

---

<sup>528</sup> Solo después de su periplo por el mundo o *segundo viaje al paraíso*, el personaje es nombrado por el narrador como Maestro Huidobro. Recordemos los títulos de dos capítulos que se suceden: “*Idro por el mundo*” y “*De cómo Maestro Huidobro volvió al pueblo*”.

<sup>529</sup> Tomamos la expresión del propio J. Jiménez Lozano, quien titula exactamente “Los países de la fiebre” un apartado de *Retratos y naturalezas muertas*: “... pero es la “febrícula” o “calenturilla” la que realmente lleva a los países lejanos y extrañas ínsulas, o suministra una especialísima acuidad en la mirada sobre el mundo; instala a quien la padece en la incertidumbre y quizás le hace ver en lontananza la muerte, pero a la vez el muestra la vida con una admirable relucencia y dulzura; como si estrenara el mundo, y el miedo a haber entrado en el territorio de la muerte pusiera un maravilloso condimento en los alimentos terrestres”. (op. cit., p. 144). Sobre lo que supone este estado para el artista y sus peculiares “países de la fiebre”, resulta muy interesante el escrito “Las obras del crepúsculo” (en J. M. Parreño, *Aún aprendo: últimas obras de Tiziano y Tàpies*, Segovia, Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente, 2007, pp. 21-31).

asienta sobre la dimensión simbólica de la novela. Puede tratarse de un personaje que, como Elena, anticipa simbólicamente a otro; de un estado de ensoñación que el protagonista vivirá varias veces a lo largo de su vida; de un objeto que, como el espejo de la abuela Engladina, prefigura y da sentido a la presencia en el relato de otros espejos; de un lugar que, como el Parque Municipal de Isola, anuncia el paraíso cuya búsqueda será una constante imaginaria y temática.

Una vez más, se comprueba cómo la técnica narrativa revela actitudes y esquemas propios de la estructuración dinámica de progreso: respeto a la cronología y puesta en evidencia de antecedentes y consecuentes, carácter conciliador entre los sucesos reales y los efectos que producen en la subjetividad de los personajes, tendencia a ofrecer una visión del mundo que sin excluir nada dé sentido a todo, percepción del tiempo como factor creador.

A la estructuración dinámica de repliegue y su característica temporalidad “al abrigo del tiempo” contribuyen las dos técnicas siguientes: la indeterminación temporal y la amplificación.

La indeterminación temporal o suspensión de la temporalidad. El cronotopo básico de la novela, el del *viaje al paraíso*, incluye cuatro configuraciones espacio-temporales o subcronotopos: *salida*, *camino*, *estancia* y *regreso*. En el primer y decisivo viaje al paraíso, la *estancia* se caracteriza por un ser un *lugar otro*, centro paradisiaco que aúna símbolos de todas las constelaciones. El tiempo propio de dicha estancia en el paraíso es también un *tiempo otro*. No es mensurable desde los parámetros de la realidad, por lo que su duración no se puede determinar con exactitud. Es un tiempo subjetivo que resulta significativo en función de su calidad y no de su cantidad: el *tempo* del paraíso. Se manifiesta en el discurso gracias a la suspensión de la temporalidad y se encuentra en los tres viajes al paraíso, aunque de forma más evidente en el primero:

“Y ¿quién sabe cuántos días y cuántas noches estarían allí viendo todo!, aunque a don Austreberto y a los muchachos sólo les habían parecido unas horas; pero cuando volvieron al pueblo, ya toda la gente estaba muy inquieta porque creía que se habían perdido o les había pasado algo” (MH:41).

La indeterminación temporal aparece también en la *estancia* de Idro en el monasterio ruso, pero no tiene el carácter de tiempo subjetivo que acompaña a una vivencia extraordinaria; solo se dice que “estuvo allí *muchos años*”. Aquí, el espacio de la estancia en el paraíso que simboliza el monasterio tampoco es un *lugar otro* o lugar en el trasmundo. El tiempo no es ajeno al devenir de la temporalidad real como en el primer viaje, sino un tiempo real y mensurable, aunque su duración no sea definida con exactitud.

En el último viaje al paraíso de Maestro Huidobro, aquel en que iba buscando el Parque de cuando era niño, el espacio, más que un lugar otro es un *no-lugar* en el que, de todas formas, quedan reminiscencias y vislumbres del antiguo paraíso. Dos son las visitas que Maestro Huidobro hace a este *no-lugar* del paraíso de la infancia, pues más que estancias son eso, visitas. Se presentan en el discurso como escenas, en parte dialogadas, cuya función principal es la caracterización de los personajes, animales y elementos de la naturaleza como reminiscencias y huellas, a la vez reales y simbólicas, del antiguo paraíso. Ambas duran el espacio de tiempo de una conversación amigable, sosegada y llena de melancolías. Pero no hay en el texto lexema alguno indicador de tiempo, ni siquiera para señalar su indeterminación. En este tercer viaje el tiempo se extiende en otras estancias y en el viaje de vuelta: la casa y el pueblo del señor Espinosa en Rello; la fonda “Miramar”, en San Baudelio de Berlanga, donde se encontraba el pintor Etíope; la “Venta del Verdugo”, en la que se prolonga el tiempo del regreso.

En conclusión, para expresar la estructuración de repliegue la novela desarrolla un cronotopo en el que el espacio del paraíso es sentido como lugar paradisiaco por excelencia o como ámbito acogedor y amable; y el tiempo, o bien es subjetivo y ajeno al devenir de la temporalidad real, o bien indeterminado.

La amplificación es el recurso de la temporalidad más directamente relacionado con las historias intercaladas. “Es frecuente que las tramas principales de las novelas de José Jiménez Lozano se enriquezcan con pequeñas historias secundarias incluidas mediante el procedimiento de la *amplificatio*, de forma que la novela sirve de marco

a esos pequeños relatos que la amplifican”.<sup>530</sup> En *Maestro Huidobro* el tiempo del relato se detiene en varias ocasiones porque en él se inserta otro que aporta su propio tiempo. Son tres los momentos en que esto sucede, y otros tantos en los que algún hecho de la trama principal se presenta como si fuese una historia intercalada que un personaje recuerda y relata.<sup>531</sup> Todos ellos contribuyen al ritmo lento y sosegado del relato y a crear espacios de intimidad en los que, si bien el tiempo se detiene, siempre queda abierto a la esperanza-futuro mediante el contenido mismo de la historia intercalada o las imágenes y símbolos que alberga. Las historias intercaladas que se van a comentar despliegan la temporalidad propia del régimen nocturno de la imagen mediante los esquemas propios de las estructuraciones de repliegue y progreso.

La historia de don Alonso, el caballero enamorado, brevísimo relato sobre un caballero que se sustentaba gracias a unas cartas que de vez en cuando recibía, se inserta en el transcurso del primer viaje al paraíso de nuestro protagonista, concretamente en el *subcronotopo del camino*. Un camino que queda dividido en mundo y trasmundo en el desarrollo narrativo. La historia intercalada de don Alonso tiene como primera función marcar la diferencia entre uno y otro; constituye el pórtico de entrada a un tiempo y a un espacio nuevos: tiene lugar en la pequeña estación que estaba en la vía de tren muerta, final de trayecto del viaje a La Granja y comienzo del viaje al Parque Municipal de Isola. Su tiempo breve en el discurso -15 líneas- es necesario para entretener la espera del viaje al verdadero e indecible paraíso, de consolar a los excursionistas, que se habían perdido y estaban tristes y desconcertados:

“...como vio (María Celeste) que don Austreberto y los niños se pusieron muy tristes, añadió que su padre arreglaría enseguida todo en cuanto volviese de llevar la carta. Y entonces les contó que en el pueblecito de al lado, que era el suyo, vivía un hombre, don Alonso, que estaba enfermo en la cama y sólo se sustentaba con la cantidad de comida de un pájaro, pero que adquiriría la fuerza de Hércules, en cuanto recibía la carta que le traían a diario...” (MH: 40).

---

<sup>530</sup> MORENO GONZÁLEZ, S., *El exilio interior de José Jiménez Lozano...*, op. cit., p. 407.

<sup>531</sup> Además del ejemplo de la carta relatada por “las coronelas”, puede leerse la historia que cuenta don Austreberto sobre su estancia en África. (MH:27).



No menos importante es la función de reforzar -y en cierto modo anticipar- motivos temáticos y simbólicos de la novela, función que comparten todas las historias secundarias. El amor -el enfermar de amor-, la búsqueda de la justicia y la alegría son los motivos temáticos implicados en esta historia; la carta, el símbolo fundamental, un símbolo de la constelación del paraíso.<sup>532</sup>

Otras historias intercaladas son las que contaba a Idro el señor Benedicto, el trajinero: la historia de la monja escritora y la del viejo enamorado. Cuando Idro pedía permiso a su madre para coger la llave de la puerta que unía el huerto de su casa con el de la casa de su vecino, le decía: “Voy a oír historias”. Las historias en sí mismas constituyen uno de los tesoros de la intimidad de la novela, y en dicha constelación se inscriben gracias al espacio simbólico de intimidad y esperanza en que tienen lugar: “al amor de la lumbre” o “en el huerto”. Además, son historias que el señor Benedicto guardaba como recuerdo de sus viajes, por lo que recuerdan también la dimensión de la narración como memoria.

En este caso, las dos historias intercaladas ocupan buena parte del capítulo en el que se insertan, “El trajinero”. Su tiempo es más lento que el de la anterior historia, no en vano se dice del señor Benedicto, *narrador intradieético* o secundario, que “tenía, hablando, una cadencia lenta y melancólica”. No se trata aquí de entretener una espera o anunciar un cambio de rumbo crucial, sino de un cronotopo específico, el *cronotopo del contar y escuchar historias*, del que gusta especialmente Idro, y que lo acompañará luego durante toda su vida. Cumple así una función anticipatoria de aquellas conversaciones al amor de la lumbre que Idro mantiene con la Superiora del monasterio ruso, o de la historia del verdugo que Maestro Huidobro escuchará en la venta del mismo nombre.

Tanto la historia de las monjas como la del viejo enamorado refuerzan motivos temáticos y simbólicos coincidentes con los de la trama principal. La monja escritora viajaba acompañada por otra que era su cómplice y confidente, y que hacía punto

---

<sup>532</sup> Sobre las distintas funciones que pueden desempeñar las historias intercaladas pueden consultarse, entre otros, GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, op. cit., p. 154 y POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, op. cit., p. 250.

mientras la primera escribía. Ambas reían cuando la escritora leía lo escrito a su compañera, y luego también con el señor Benedicto cuando éste les preguntó por qué se reían y acabaron riéndose los tres. Ambas se interesaron mucho por el oficio de trajinero del señor Benedicto y la escritora le compró tres candelas para escribir. La escritura, la amistad y sobre todo la risa, son los motivos temáticos convocados en esta pequeña historia; la candela, el símbolo casi exclusivo.

En la historia del viejo enamorado al que sus hijos llevaban a un manicomio porque se había intentado escapar a los países fríos del norte, concurren de nuevo el motivo del amor y el de la justicia, pues sus hijos le llevaban al manicomio con la intención de inutilizarlo y quedarse con su nutrida herencia. Un médico le había aconsejado mirarse en un espejo para que se percatase de su vejez, pero “él se miraba, se reía, y decía: *-E pur si muove, e pur si muove*”. La risa, vinculada al símbolo del espejo, es también aquí, un motivo fundamental.

Es interesante constatar que el narrador dedica unas líneas a describir la impresión que estas historias causaban a Idro, con lo que contribuye a crear esa cadencia lenta y melancólica con que el señor Benedicto relataba todo y a configurar como un cronotopo específico el del contar y escuchar historias:

“Todo era maravilloso lo que contaba el señor Benedicto, y parecía que sólo andaba por esos mundos para traer las noticias de ellos, e Idro se quedaba pasmado, con la boca abierta, escuchándole, cuando las contaba al amor de la lumbre o sentado en su huerto” (MH:45)

Esta referencia explícita a la impresión que la historia narrada causa en quienes la escuchan aparece también en la historia del verdugo, aunque con caracteres distintos, como veremos.

La historia del verdugo es la última historia intercalada, se incluye en el tercer viaje de Maestro Huidobro al paraíso, concretamente en el subcronotopo del regreso. La función primera de la historia del verdugo es prolongar el tiempo del último y definitivo regreso a casa de Maestro Huidobro. Su muerte ha sido ya anticipada gracias al encuentro con la elegante y misteriosa dama en la Fonda Miramar. Ahora,

es la historia del verdugo la que anticipa la muerte y el misterio de la esperanza que la acompaña. Al mismo tiempo, refuerza motivos coincidentes con los de la historia principal y las otras tres historias intercaladas: el amor, la justicia -o injusticia-, la locura. La presencia nítida de la cruda realidad del mal y de la muerte es lo que la distingue de las anteriores historias. El símbolo clave es el árbol. También está presente en la historia el símbolo del espejo unido a la espera del amor, aunque sin mención léxica explícita.

El cronotopo específico del narrar y escuchar historias se configura de nuevo mediante un espacio acogedora intimidad: la fogata en medio de una gran cocina, alrededor de la cual se sientan los escuchantes.

La estancia de Maestro Huidobro en la Venta del Verdugo detiene el tiempo de su regreso, pero el relato de la historia del verdugo se hace deliberadamente rápido:

“Y entonces la vieja comenzó a contar la historia de éste, que era la historia más triste que podía haber en el mundo.

—No la cuente —suplicó la mujer silenciosa—. No la cuente.

Pero la vieja dijo que tenía que contarla, aunque se callaría muchas desgracias. Y dijo que, en resumidas cuentas, era que había una vez [...] ningún verdugo quería hacerlo y entonces obligaron a un leñador a que los decapitase, comenzando por la doncella que se llamaba Francesca.

—No, no lo cuente —volvió a decir la mujer silenciosa.

Pero la vieja dijo que tenía que contarlo, *aunque lo haría muy deprisa*; y así lo hizo” (MH:116).

La duración de la historia no procede del relato que de ella se hace, sino de la honda impresión y huella que deja en quienes la escuchan:

“La mujer silenciosa se echó a llorar y todos guardaron gran silencio. La vieja sólo añadió que [...] Por eso esta venta se llamaba así.

Los topógrafos afirmaron que aquella historia sería una leyenda antigua, y Maestro Huidobro estaba meditabundo; la mujer silenciosa se aderezaba su cabello de color oscuro.

—La vida es así —dijo suspirando el escritor.

—El día del Juicio se sabrá todo —concluyó la vieja—. Y ya tarda.

Y luego ya cenaron *muy despacio* y, al otro día, Maestro Huidobro prosiguió su camino” (MH:117).

En síntesis, la trama principal de la novela se enriquece con pequeñas historias secundarias incluidas mediante el procedimiento de la amplificación y ésta afecta a la representación simbólica temporal propia de *Maestro Huidobro*: la de la estructuración dinámica de repliegue que refleja la tendencia a crear espacios y tiempos de intimidad, siempre abiertos a la esperanza.

Sólo queda añadir dos consideraciones. La primera, a propósito del *tiempo de la Historia externa al texto*.<sup>533</sup> Hay en *Maestro Huidobro* indicios que nos permiten construir hitos de la temporalidad histórica en el interior del relato. Una clara alusión a un acontecimiento localizable en el tiempo la constituye el capítulo “Una guerra que hubo”, en el que se relata lo sucedido “aquella tarde y aquella noche eternas”: el asesinato de don Austreberto y el señor Asterio, el ebanista, y la profunda huella que el hecho deja en sus convecinos.<sup>534</sup> El hambre de la posguerra y las visiones que provoca en quienes la padecen, ocupan el capítulo siguiente, “El estraperlo”. Para el lector contemporáneo del autor, resulta imposible no establecer la relación con la Guerra Civil española iniciada en 1936. Hay otras alusiones, como la de “los camaradas” de Rusia o la de la guerra de África. Pero incluso atendiendo sólo al dato de la guerra, al de la edad de 20 años que tenía el protagonista en ese momento y los 59 años que tenía cuando murió, se puede llegar a una cronología exacta de su vida: 1916-1975. Lo cual no tiene, sin embargo, gran interés si lo comparamos con la capacidad de sugerencia imaginaria que tiene la vivencia del tiempo por parte del protagonista, que es una experiencia existencial que se genera en el espesor de la conciencia de Maestro Huidobro, en su vivencia de los hechos; hechos que podrían haber ocurrido con la misma significatividad en otro tiempo y lugar. El lector se halla enfrentado a la vividura existencial de Maestro Huidobro, más que a la vivencia de

---

<sup>533</sup> Sobre este nivel temporal y sus posibles análisis en el interior de una novela, cfr. DEL PRADO BIEZMA, J., *Análisis e interpretación de la novela*, op. cit., p. 40.

<sup>534</sup> En el apartado “La muerte y sus antítesis” del Capítulo 3 de la tesis se analizó la riqueza de la representación simbólica temporal de este capítulo (cfr., supra, pp. 174 y ss.).

una temporalidad estrictamente histórica. No hay sino que recurrir a otras señales o indicios de temporalidad externa al texto para corroborar esta afirmación. Si intentásemos ubicar en la Historia a personajes convocados, de un modo u otro, y coetáneos en el discurso novelesco -Virgilio, Cervantes, Santa Teresa, Espinosa, Garcilaso-, el resultado sería obvio: su presencia “desbarata” el eje temporal de la Historia al que nos han podido remitir las alusiones perfectamente localizables en el tiempo. Todos ellos han sido convocados por su capacidad de sugerencia imaginaria y por sus valores antropológicos y existenciales -o los *cultemas* propios de los siglos en que vivieron-. Así sucede también con personajes cuyos oficios remiten a épocas remotas, como el trajinero o el pocero. “El narrador conjuga, pues, espacios y tiempos, en los que se producen encuentros imposibles cronológicamente, pero posibles en el mundo de la palabra”, ha escrito G. Arbona en referencia a los cuentos de *La piel de los tomates*.<sup>535</sup> Es la experiencia -sigue diciendo G. Arbona- común al protagonista o personajes de ese periodo histórico recreado, y al lector, la que, por la capacidad de lo imaginario “suelda dos tiempos”.<sup>536</sup> Algo parecido afirma el propio Jiménez Lozano acerca de la presencia de Arévalo en *Maestro Huidobro* y los tiempos que en la narración quedan convocados:

“...puede ser un pueblo castellano pero también de otras regiones o hasta italiano. Es un pueblo inconcreto, Arévalo como Torrijos es un nombre de pueblo español con cierto empaque y nombre, pero que no tiene que ver con su realidad, y en «Maestro Huidobro», por ejemplo, se dice que cuando el protagonista estudiaba en Arévalo ya estaban muy caídos los estudios clásicos, pero esto es un guiño irónico hecho a la historia, porque en el pueblo había habido un Estudio Humanístico que los jesuitas del Renacimiento abrieron allí, y en Medina del Campo. Así que ya había llovido desde entonces hasta el tiempo de “Maestro Huidobro”, pero la alusión es una realidad verdadera en la narración”.<sup>537</sup>

---

<sup>535</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 202.

<sup>536</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>537</sup> *Las llagas y los colores del mundo*, op. cit., p. 79.

La segunda consideración es la *progresión no estrictamente evenemencial* de la novela.<sup>538</sup> El relato no avanza siempre apoyándose en la aparición sucesiva de nuevos acontecimientos o personajes, es decir, en bisagras puramente evenemenciales. Son varios los capítulos que quedan engarzados gracias a la aparición en el capítulo anterior de *bisagras semánticas*: “palabras que abren las compuertas de la memoria y llevan al narrador a evocar los acontecimientos que esta palabra le ha sugerido”.<sup>539</sup> Véase, por ejemplo, cómo el capítulo “Una guerra que hubo” ha quedado semánticamente convocado al final del capítulo anterior: “Pero sabemos que hizo estudios universitarios, y que los acabó, aunque durante un tiempo se los impidió una guerra que hubo”. Esta *progresión analógica* no altera el orden cronológico biográfico del relato, pero sí centra la atención en la vivencia existencial del protagonista, que es, en nuestra opinión, la fundamental del relato.

#### **4.3. El cronotopo del viaje al paraíso. El croquis de Maestro Huidobro**

En el capítulo 3 de la tesis se ha evidenciado la densidad simbólica y especial capacidad de sugerencia imaginaria de los espacios en *Maestro Huidobro*. Toda una poética del espacio se ha ido desplegando a medida que se avanzaba en el análisis del volumen semántico-imaginario de la obra. No hay capítulo de la novela donde el espacio no tenga una relevancia en orden a la configuración de su imaginario. El pueblo, la casa, el huerto, la biblioteca, la cocina y el amor de su lumbre, la laguna, la estación de tren, la fonda de la estación, el Parque Municipal de Isola, el colegio, el monasterio, la iglesia, la escuela, Rello, San Baudelio de Berlanga, la venta, etc., todos y cada uno de estos lugares tienen su importancia en el imaginario de *Maestro Huidobro*. No se trata de repetir aquí contenidos de la exposición precedente, sino de presentar el espacio en su indisoluble relación con el tiempo, es decir, como elemento configurador del cronotopo básico de la novela y responsable de su

---

<sup>538</sup> Para el concepto de progresión evenemencial y el resto de los que se emplean en este párrafo, cfr. DEL PRADO BIEZMA, J., op. cit., p. 92.

<sup>539</sup> Ibídem, p. 94.

poeticidad. Se trata de presentar el cronotopo del viaje al paraíso. Dado que el croquis de Maestro Huidobro es una imagen del mismo, tan viva y eficaz como las innumerables imágenes verbales que ya han sido analizadas, se dedican algunas páginas a su comentario.

La palabra viaje como parte de la denominación del cronotopo encierra cuantos significados contiene el término en su polisemia y etimología. Así como el símbolo del paraíso se revela en multiplicidad de elementos del relato (lugares, personajes, acciones, etc.), el viaje se manifiesta muy especialmente en el tiempo y en el espacio narrativos. El viaje es espacio en tanto que ‘camino por donde se hace’; es movimiento, desplazamiento en el espacio, ‘ida de un sitio a otro’; implica tiempo indisolublemente unido al movimiento en el espacio, pues es ‘jornada que se hace de una parte a otra por tierra, mar o aire’; es equipaje, puesto que viaje se denomina también ‘una carga o peso que se lleva de un lugar a otro de una vez’; y es, por fin, relato, pues viaje llamamos a la ‘relación, libro o memoria donde se relata lo que ha visto u observado un viajero’.<sup>540</sup> Huelga explicar cómo el viaje al paraíso encierra en la novela todos estos significados, puesto que relato de viaje es, y viaje con sus estancias, caminos y cargamentos por doquier. Etimológicamente, la palabra viaje procede del catalán *viatge* y éste a su vez del latín *viaticum*: ‘provisiones que se preparan para el viaje’, ‘relativo a viaje, aquello que es necesario para el viaje’, según nos atestiguan Corominas y otros historiadores del léxico. Curiosamente, a pesar de su hoy muy extendido uso en el conjunto de la lengua castellana, se considera la palabra viaje un término advenedizo y como de última hora, pues no se encuentra en Nebrija y, aunque ya es corriente en el *Quijote*, convive durante toda la Edad Media y en los siglos XVI y XVII con *jornada*, término mucho más frecuente en Berceo, Manrique y otros escritores del tiempo.<sup>541</sup> Alguna reflexión suscita este breve recordatorio etimológico si lo miramos a la luz de la Poética del Imaginario. La primera, que la palabra viaje, al proceder del latín *viaticum*, implica una metonimia, un fenómeno de creación léxica que hemos visto operando en varios símbolos de

---

<sup>540</sup> Las definiciones citadas entre comillas pertenecen al Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en su vigésima primera edición.

<sup>541</sup> Cfr. COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A., 1991, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Vol. V, Madrid, Gredos, pp. 797-802.

intimidad. Sería, además, un desplazamiento metonímico desde un espacio logístico de preparación para... -o de provisión de todo lo necesario para...- hacia una noción espacio-temporal como es la del viaje en sí. La segunda, que la creación misma del término viaje, cuando existía la palabra jornada para denominar la misma realidad, está hablando de cómo lo imaginario puede estar implicado en la historia de lengua. La palabra jornada, del latín *diurnata*, se refería al acontecer viajero diurno, a lo que ocurre durante el camino que se lleva a cabo de día. Necesariamente había de pugnar la imaginación humana por darle un lugar a la noche como parte del viaje, porque ambos, noche y día, régimen diurno y régimen nocturno de la imaginación están implicados en él. Difícilmente podría emprenderse un viaje sin el impulso diurno de búsqueda y conquista, pero igual de difícil sería para el viajero permanecer en dicha tensión sin la tregua placentera del “alto en el camino”, o sin la distensión amable de la morada-vehículo. Una tercera reflexión surge al hilo de que fuese precisamente Cervantes el escritor que más pronto y con mayor profusión empleó -necesitó- el término viaje. ¿Cómo podía haber expresado si no un viaje como el de don Quijote y Sancho? Porque al ámbito de lo nocturno pertenecen, como muy bien ha explicado A. García Berrio, las apacibles florestas en que caballero y escudero detienen su camino canicular, e igualmente las casas y las ventas en las que su estancia se prolonga a veces (“suplemento nocturno del ámbito acogedor de las florestas”, las llama García Berrio), y también la ambientación espacio-temporal que crea las condiciones óptimas para la enunciación y la escucha en los innumerables discursos y narraciones intercaladas del *Quijote*.<sup>542</sup>

Javier del Prado, en un sugerente artículo titulado “Viajes con viático y sin viático”, parte también de la etimología de la palabra viaje para venir a situarse en la noción de la vida como viaje, y, situado en este nivel existencial o espiritual, desplegar los términos de *viaje con viático* y *viaje sin viático*.<sup>543</sup> Ni que decir tiene que es en ese ámbito o nivel existencial donde nos coloca el viaje al paraíso de *Maestro Huidobro*, y que es el suyo un viaje con viático, tal como explicaremos enseguida al hilo de la

---

<sup>542</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, A., 2009, “Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del Quijote”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, Vol. II, *Universalidad, Singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 25-44.

<sup>543</sup> En *Revista de Filología Románica*, anejo IV, 2006, pp. 15-29.



definición ofrecida por el autor. Antes, una reflexión sobre los antípodas de *Maestro Huidobro*, esto es, sobre el viaje sin viático que, según J. del Prado, podría ser una metáfora del hombre moderno. El viaje sin viático sería “el viaje del hombre que quiere ser o se quiere ver a sí mismo como un ser *extra-viado*”, del que no admite como válido ningún camino ya trazado, ni guía o maestro alguno, ni meta o certeza prefijada, “a no ser la marcada o buscada por las fuerzas de su autenticidad”.<sup>544</sup> Maestro Huidobro sería entonces figura del hombre premoderno -o antimoderno-, pues su viaje y aventura no son jamás deliberadamente azarosos, y su autenticidad en la búsqueda no está reñida con el dejarse guiar -maestro es él, maestro es quien le lleva de la mano hacia su primer paraíso-.<sup>545</sup> Es el suyo un viaje con viático, es decir, con todo aquello que le permite vivir la vida como viaje, que le impulsa y le sostiene en esa continuidad viajera de que se hablaba arriba. Tres son los aspectos necesariamente implicados en el viaje con viático -afirma J. del Prado-, los tres presentes en cada uno de los tres viajes de Maestro Huidobro: una *vía* o camino, una *ayuda externa* para llegar a buen término que implica, a su vez, un proyecto u objetivo, y, en tercer lugar, la *búsqueda* de un asentamiento o la posibilidad de un *retorno* después de la misión cumplida.<sup>546</sup>

Si el viaje es metáfora de la existencia, de la vida, el viaje al paraíso de Maestro Huidobro es metáfora de la vida como búsqueda constante y anhelo del paraíso, es decir, del sueño de felicidad y de justicia que alberga el corazón humano; ese sueño “con el que nuestras más profundas esperanzas se fabrican”.<sup>547</sup> Del imaginario del viaje que en la novela se dibuja nos han hablado ampliamente las imágenes y símbolos de su constelación. Añadiremos sólo la referencia a dos textos del autor, uno narrativo y otro periodístico-ensayístico. Ambos expresan, con claridad

---

<sup>544</sup> Ibídem, p. 26. Como ejemplo del viaje del hombre moderno y su expresión poético literaria, resulta interesante el artículo de María Rubio Martín “En los límites del libro del viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género” (*Revista de Literatura*, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, 145, pp. 1-25). La autora parte de algunas obras literarias recientes que la crítica ha relacionado con el libro de viajes para centrar su trabajo en los rasgos comunes a todas ellas, y proponer una nueva organización y clasificación de estos actuales “libros de viajes”.

<sup>545</sup> También por este motivo se puede afirmar con J. M. Pozuelo que el modo de narrar de J. Jiménez Lozano es premoderno, al menos en las fábulas. Cfr. “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, op. cit.

<sup>546</sup> Cfr. “Viajes con viático y sin viático”, op. cit., p. 17.

<sup>547</sup> En la contraportada de *Maestro Huidobro*, edición de Anthropos.

meridiana y de forma sintética, cuanto se ha ido revelando como imaginario del viaje en el análisis previo. El primero pertenece al cuento “Yo vi una vez a Ícaro”, estrechamente relacionado con *Maestro Huidobro* por ser el mismo su protagonista, entre otros muchos aspectos que los comunican y evidencian el fenómeno de intertextualidad interna explícita.<sup>548</sup> Maestro Huidobro está en la escuela de conversaciones que había abierto para los niños del pueblo, en la que les hablaba de sus viajes por el mundo:

“Y entonces era cuando *les contaba también los viajes en sí mismos*, porque allí, en aquellas tierras, había todas esas hermosuras que les decía, pero *la gran aventura de los cuerpos y de las ánimas eran los viajes en sí mismos y sus diversas maneras*. Muchas veces a pie, por sendas estrechísimas que se retorcían como culebras, por las que no podía ir ningún vehículo y ni siquiera las caballerías, porque, si dieran un pequeño traspies, se verían ellas y sus jinetes arrojados a un abismo enorme que no se podía ni mirar. Pero otras veces sí había ido en caballerías, e incluso una vez a lomos de un camello por el desierto [...].

Y había ido también en coche, y en tren y en barco, en sus viajes. Trenes como éstos que ellos, los chicos a quienes contaba estas cosas, veían, cuando iban allí, a la estación del pueblo, a verlos pasar, aunque esos que le habían llevado a Maestro Huidobro por el mundo eran mucho más rápidos y, sin embargo, tardaban días y semanas, porque estaban muy lejos los lugares adonde se iba, porque el mundo era muy ancho y largo [...] los barcos eran como pueblos y ciudades que echasen a andar.

—¡Hala! —decían los chicos.

—Pues así es —respondía él.

Pero esto se lo tenía que contar despacio porque [...] sabía muchas *historias que le habían narrado los marineros* cuando le animaban porque se había mareado; porque tenían que imaginarse ellos los chicos que esta habitación comenzase a moverse para arriba y para abajo, y de un lado a otro, ¿acaso no se marearían ellos? De manera que, aunque al principio le daba mucho miedo, determinó subirse a un avión, sobre

---

<sup>548</sup> *Yo vi una vez a Ícaro*, op. cit., pp. 29-35.

todo cuando fue a buscar los *pájaros de tantas formas y colores* que nunca se acababa de contar, en aquellas *selvas e ínsulas tan lejanas...*”.<sup>549</sup>

Aventura de los cuerpos y de las ánimas; caminos por tierra, mar y aire contemplando las maravillas del mundo; vivencia del riesgo que los caminos entrañan y, a la vez, de las distintas moradas-vehículos en que el hombre viaja; historias narradas por otros viajeros, que en el alma quedan guardadas; tesoros que en ínsulas lejanas se descubren. Todo eso es el viaje para Maestro Huidobro. Hay, por tanto, un tiempo y un espacio específicos “para vivir como viaje”, un cronotopo del viaje así entendido. De ello trata J. Jiménez Lozano en un artículo periodístico titulado “El misterio de las estaciones lejanas”:<sup>550</sup>

“...*el viaje* no era un simple instrumento para llegar a algún sitio, sino que *tenía una propia entidad en sí mismo; tenía su consistencia, y era un tiempo para vivir como viaje*, y la estación era el lugar en el que comenzaba aquella aventura, y el ir hasta ella era el comienzo de ésta.

Para las mercancías, desde luego, se trataba de un envío o traslado [...] Pero lo cierto era, y es, que *el correo no se consideraba como una cosa*, porque en él verdaderamente van las esperanzas, los sufrimientos y las alegrías de los hombres, y a veces hasta las claves de sus destinos personales, y *se podía decir también de él que viajaba*. Pero éste es otro asunto. Realmente *el viaje era para las personas*, y para ellas, aparecía como un *tiempo específico*, una *estancia*, y *se preparaba todo lo*

---

<sup>549</sup> Ibídem, pp. 29-30. La cursiva, como en las citas de *Maestro Huidobro*, es nuestra.

<sup>550</sup> En *El Norte de Castilla*, 15 de octubre de 2000. Muchos artículos periodísticos de J. Jiménez Lozano están llenos de símbolos, de realidades materiales que la cultura humana ha ido tiñendo de realidades espirituales, y que han permanecido a lo largo de los siglos. El fondo común de antropología imaginaria que de ellos emerge los hace especialmente susceptibles de estudio desde el punto de vista del imaginario antropológico. Desde otras perspectivas, ha habido varios críticos y estudiosos de su obra que se han aproximado a ellos. María Merino Bobillo les ha dedicado su tesis doctoral, *La trayectoria intelectual de José Jiménez Lozano a través de su obra en prensa*, defendida en 2008 en la Universidad de Valladolid, y posteriormente su libro *Palabras que apuntan lejos. La obra en prensa de José Jiménez Lozano*, (Madrid, Fragua, 2011). Pueden consultarse también: CASTELO, S., 2003, “Los papeles diarios de José Jiménez Lozano”, en *Anthropos*, 200, pp. 231-232, y ÁLVAREZ DE TOLEDO, B., 2009, “La voz subversiva y crítica de un escritor en la posmodernidad. Los artículos de José Jiménez Lozano en *ABC*”, en A. N. Martínez Díaz y E. Navío Castellano (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua, pp. 149-161. Por otro lado, la reciente publicación de algunos de estos artículos en *Obstinación del almendro y de la melancolía*, libro que los ofrece, en expresión del autor, en “su formato primigenio y más libre”, demuestra que para Jiménez Lozano esos escritos también son algo más que un texto periodístico de actualidad.

*necesario para ella. Incluso se llevaban las bigoterías para dar una cabezada en la butaca, pero sobre todo se contaba con el tiempo. Y en ese tiempo pasaban cosas.*

Pero todo esto se acabó, y lo más curioso es que el tiempo se puso a amarillear y se convirtió en oro -aunque es claro que sólo para algunos- y ya nadie quiso perder tiempo, en el tiempo y en la estancia del viaje, o por lo menos quienes no tienen tiempo”.

El viaje de Maestro Huidobro es, ciertamente, un tiempo de búsquedas y encuentros, de la espera del amor con sus desolaciones y esperanzas, de conversaciones y nostalgias, de descubrimiento de antiguas y nuevas hermosuras, de aflicciones y pequeñas alegrías. Y las cartas “viajan” también en la novela, de lo contrario no podrían ser imagen simbólica de la subconstelación del mensajero del paraíso.

De cómo son en *Maestro Huidobro* ese “tiempo y espacio específicos para vivir como viaje” se da cuenta en la exposición que sigue sobre el cronotopo del viaje al paraíso, si bien de forma breve y sintética, puesto que en el apartado anterior, el de la temporalidad imaginaria del relato, se han expuesto las características de ese tiempo específico de viaje. También se ha comprobado ya la enorme capacidad de sugerencia imaginaria que poseen los espacios paradisiacos en *Maestro Huidobro*. La configuración espacio-temporal de la novela revela una dinámica de la ilusión fantástica entre la tensión postural diurna de expansión en el espacio y en el tiempo, que es tensión de búsqueda, y el recogimiento eufemizante nocturno de la estancia paradisiaca, ámbito sin igual de intimidad abierta a la esperanza y, por ello, indisolublemente unida a la actitud amoroso-copulativa. La tendencia a la síntesis, el aunar pasado y futuro en dinámica constante de progreso, se manifiesta en la continuidad viajera del protagonista y de otros personajes -el viaje es acontecimiento repetido-. El hecho de que siempre haya un regreso revela esta misma tendencia o estructura de progreso. Además, el retorno nunca es definitivo, puesto que el viaje vive en la memoria.

“Cada cronotopo puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo puede tener su propio cronotopo”, escribe Bajtin.<sup>551</sup> Así, el viaje al paraíso se subdivide, como sabemos, en tres viajes al paraíso, cada uno de los cuales incluye cuatro subcronotopos que se suceden y se interrelacionan entre sí, y que denominamos: *salida, camino, estancia y regreso*.

En el primer viaje al paraíso, el de la infancia, la salida tiene lugar desde Alopeka, es decir, desde el pueblo donde mora el personaje y donde están sus orígenes. Hay un punto de partida preciso que va a ser también lugar del regreso. El viaje parte del ámbito acogedor de la morada, y a ella retorna el viajero. Es el maestro, don Austreberto, quien prepara la excursión. Por ello, la escuela configura, dentro del pueblo, el *subcronotopo de la salida*. La escuela es el lugar de la imaginación y del aprendizaje, el lugar donde se prepara el viático. Don Austreberto les explica a los niños las maravillas que iban a visitar, como para despertar su interés y su curiosidad viajera. El tiempo de la salida es, pues, el de prefigurar el lugar de destino en la mente infantil y despertar su ansia de expansión y conocimiento: “Y todo esto a los chicos les hacía abrir mucho los ojos...” (MH:36). El viaje iba a ser en agosto, en tiempo de estío, y “madrugaron muchísimo aquel día”, acción diurna de conquista e inicio del viaje. Mayor desarrollo narrativo adquiere el *subcronotopo del camino* que, como arriba se expuso, queda dividido en dos: el viaje hacia La Granja y el viaje hacia el Parque Municipal de Isola. Tanto la estación de tren del pueblo grande como el tren mismo, y luego la estación-apeadero y los vaporcillos de vela que les conducen hasta el Parque Municipal de Isola, componen los vehículos y estancias del camino. Y es significativo que la imaginación se detenga en ellos mientras los viajeros se desplazan, que sean precisamente los valores simbólicos de la morada los que destacan, en lugar del movimiento. El *tempo* del camino es, por ello, un tempo lento y, sobre todo, amable. En tres o cuatro carros de mulas los llevaron hasta la

---

<sup>551</sup> BAJTIN, M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, p. 402. El texto continúa: “En el marco de una obra, en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor; además, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás (son los que, precisamente han sido objeto de este análisis). Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados”.

estación del pueblo grande, bien temprano, de modo que pudieron disfrutar de la luz y el aire fresquito de la mañana, así como de una plácida, silenciosa y lenta espera en la fonda de la estación. La narración se detiene mediante pausa descriptiva en las estancias, la fonda y el vagón de tren de primera clase que ocuparon los viajeros:

“Era como un salón precioso con sofás y butacones muy bonitos, que iban mirando los unos a los otros, y en medio había una mesita; la ventanilla tenía unos visillos muy coquetos, y había también espejos, y una red azul para colocar todas las cosas” (MH:38).

Después de un buen rato de trayecto, los excursionistas son obligados a bajarse del tren en una pequeña estación-apeadero. Cesa el movimiento en el espacio y la parada les lleva a la desorientación y el desaliento porque el camino parece haberse desviado en su contra. El tiempo de espera se detiene con la historia del caballero enamorado que les cuenta María Celeste, hasta que, de la mano de su guía, el señor Virgilio, emprenden de nuevo el viaje. Mientras caminan hacia el atracadero en el que han de embarcar para llegar a Isola, el guía les va contando las maravillas que van a visitar en el Parque, al igual que el maestro lo había hecho en la escuela. De nuevo, la imaginación se convierte en aliada, en viático para el camino, y el camino en viático o preparación para la estancia. Desplazamiento y quietud. Movimiento de expansión horizontal y conquista del espacio, en equilibrio constante con la tendencia al recogimiento que dibujan las estancias del viaje y sus esperas. Ritmo lento que va preparando el tiempo sin medida, el no-tiempo del *subcronotopo de la estancia* paradisíaca. A la descripción hecha durante el trayecto por el guía solo se añaden el palacio de cristal y su torre. El desarrollo narrativo de la estancia en el lugar de destino es mínimo porque ésta se ha vivido en el viaje mismo: toda la maravillosa fauna paradisíaca ha sido descrita con detalle por el señor Virgilio y no necesita ya más comentario. Además, “nunca habían hecho una excursión tan bonita e indecible”, por lo que nada se puede añadir a lo ya imaginado. El subcronotopo del *regreso* tiene una indicación espacio-temporal escueta: volvieron al pueblo y lo hicieron más tarde de lo que cabría esperar, por lo que la gente estaba ya inquieta y preocupada. Eso sí, volvieron, y la gente los esperaba. Lo que quiere decir que los acoge la morada que hizo posible su partida.

El segundo viaje al paraíso, el de Idro por el mundo, omite el *subcronotopo de salida*. Tenía Idro veinte años cuando Clemencia y Constancia lo escondieron en su casa para evitar su detención. Poco después, sólo se nombra su ausencia: “E Idro no estaba. Estaba lejos”. Estaba “por el mundo”. Sin embargo, la experiencia vivida en la infancia, el ansia de conocimiento, la búsqueda de eso indecible que ha visto y oído el personaje, están ahí como bagaje y móvil del viaje, como viático realmente. Ello a pesar de que el narrador deja intuir que la salida de Idro pudo haber sido obligada, ya que había sido perseguido. (Esta omisión textual del cronotopo de salida favorece la implicación del lector). El *subcronotopo del camino y el de la estancia* se funden en una continua alternancia del *viajar* y del *estar*. París, Viena, Praga, Rusia... En París había pasado el verano junto a Sonia, pero en setiembre ésta le abandonó y Maestro Huidobro la siguió. El movimiento de expansión en el espacio no tiene como meta la estancia en un lugar físico determinado o búsqueda de asentamiento, sino la búsqueda de su amada, de la misteriosa dama cuya sonrisa e inalcanzable amor sumirán a Idro en la fragilidad y en la, por otro lado, amorosa y acogedora estancia que es el monasterio. La tendencia postural diurna de conquista y expansión se funde con la amoroso-copulativa; la tensión de la búsqueda viajera se atenúa y se abre a la esperanza en el monasterio ruso donde Idro permaneció “muchos años”. Luego se dice sólo que Idro “rodó mucho más por esos mundos”. La multiplicación inherente al plural “esos mundos” subraya la continuidad de la tensión viajera, y de la búsqueda del amor. El *subcronotopo del regreso* se concreta en el espacio de forma precisa e incluso se prepara como cualquier otro viaje. Hay incluso una reduplicación de los espacios de regreso y acogida. Maestro Huidobro está en Lisboa, llegará a la estación del pueblo grande, a su pueblo, a su casa, a la sala grande que había de prepararse para guardar en ella tantos tesoros como traía de sus viajes por el mundo. Al igual que el espacio, el tiempo adquiere también una concreción horaria exacta: a las cinco de la madrugada se despierta Mosén Pascual para ir al encuentro de Maestro Huidobro. Al amanecer estaba ya en la estación del pueblo grande, disponiéndolo todo para recibir al viajero con todo su equipaje. A las doce y quince minutos, hora exacta, llega el tren de Lisboa. El hecho mismo de traer un equipaje indica la naturaleza exploratoria del viaje y cómo el retorno supone, de algún modo, el cumplimiento de su búsqueda: todo lo valioso que ha encontrado en

sus viajes vuelve con él. De nuevo, los dos movimientos: la expansión y el recogimiento. La tensión diurna y el recogimiento nocturno manifiestan, mediante el equipaje, la tendencia ineluctable a la esperanza del progreso, pues todo un cortejo de símbolos de intimidad y esperanza se dibuja en dichos tesoros. Si el subcronotopo del regreso en el viaje al paraíso de la infancia se ventila en dos o tres líneas del texto, en este segundo viaje se extiende en todo un capítulo: “De cómo Maestro Huidobro volvió al pueblo”. Lo que no puede sino recordarnos el cap. LXXII de la segunda parte del Quijote: “De cómo don Quijote y Sancho llegaron a su aldea”, uno más de los “guiños cervantinos” de la novela, o intertextualidades con la obra de Cervantes. El cronotopo del viaje del *Quijote* podría dividirse también en tres viajes (salidas), y cada uno de ellos en los cuatro subcronotopos de los viajes de Maestro: salida, camino, estancia y retorno. Aunque, claro está, con sus muy diferentes matices y singularidades.

Los títulos de los capítulos “El viaje”, “La posada” y “El regreso” nombran los subcronotopos del último viaje, el viaje tras las huellas del paraíso de la infancia. El *subcronotopo de la salida* incluye, como en aquel viaje primero, el tiempo de los preparativos, de manera que estos empiezan a hacerse en el mes de setiembre y es a mediados de octubre cuando Maestro Huidobro se pone en camino. Pero este mes y medio es sólo el tiempo de los preparativos materiales y últimos, porque “años enteros” había estado Maestro Huidobro preparándose, haciendo memoria, indagando sobre el antiguo Parque, preguntando por él, e incluso había hecho dos viajes previos en tren, que forman parte del subcronotopo de salida, el más extenso de los tres viajes, en tiempo y en desarrollo narrativo textual. Destacable es el hecho de que este último viaje sea en otoño, y no en el estío como en el primer viaje, porque así el protagonista se encontrará de nuevo, en el tiempo de su regreso, con la nieve, que le hará resonar hondamente en la memoria lo vivido en Rusia. El *subcronotopo del camino* es el de un tiempo muy lento y sosegado, el más lento de los tres viajes al paraíso. Tenía que ir “muy despacio” si quería no confundirse y encontrar el desvío del tren que le había conducido de niño al ansiado destino. Los lugares por los que transcurre el viaje son caminos, trochas, atajos, veredas, senderos..., espacios naturales que se han de recorrer lentamente. Encuentros,



conversaciones y nostalgias marcan en este último viaje el *subcronotopo de la estancia* que, igual que en el anterior viaje, resulta inseparable del camino, pues continuamente se alternan. De entre los motivos de una novela, ha afirmado Bajtin, *el motivo del encuentro* es el más estrechamente relacionado con *el cronotopo del camino*; los encuentros del camino se distinguen por su alto nivel de intensidad emotiva-valorativa y, en ellos, el tiempo parece verse en el espacio y correr por él.<sup>552</sup> Así es en los tres viajes de Maestro Huidobro, pero en este último resulta particularmente decisivo: todas las estancias o paradas en el camino tienen como razón de ser un encuentro o un reencuentro. Una primera visita a las cercanías del lugar en que se hallaba el Parque: tiempo de conversación amigable y sosegada con el pastor Eumeo, y espacio en que perviven las huellas del antiguo paraíso. La segunda parada o estancia de conversaciones y nostalgias será en Rello, el pueblo del señor Espinosa el especiero. Con él, la visita al lugar exacto en que se ubicaba el Parque, visita que dejará desolado a Maestro Huidobro. Encuentra consuelo en Rello, donde pasa unos días de lectura y conversación con su amigo que le dejan un poso en el alma: el recuerdo de que “el mundo es muy hermoso”. La siguiente parada será también un tiempo de encuentro y conversación, esta vez con El Etíope, el pintor que estaba pintando “una capilla debajo de una palmera” y, gracias al cual, el paraíso volvería a existir. La Fonda Miramar será el espacio de encuentro con la dama elegante y misteriosa, quien recuerda también a Maestro Huidobro que “la vida es muy hermosa”, y cuyo fugaz encuentro le deja “muy emocionado”. El *subcronotopo de regreso* se prolonga en “un rodeo muy grande”, en medio del cual, la nieve sorprende al viajero y ha de refugiarse una vez más al amor de la lumbre en la Venta del Verdugo, cuya singularidad como cronotopo específico del narrar y contar historias quedó explicada en las páginas precedentes.

A. García Berrio considera que la poeticidad y la canonicidad del *Quijote* deben mucho a la capacidad de sugerencia imaginaria de la configuración espacio-temporal de la novela. Lo que algunos estudiosos del *Quijote* habían considerado “descuidos”

---

<sup>552</sup> Cfr. Ibídem, p. 250 y p. 394. Sobre el concepto de motivo en la novela, cfr. BRÉMOND, C., 1987, “Sobre la noción de motivo en el relato”, en VV. AA., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, pp. 115-124.

del autor en la verosimilitud de espacios y tiempos, son, para García Berrio, muestras del genial desentendimiento cervantino de los “espacios y tiempos mezquinos” para llevarnos a los lectores, bajo la sagaz guía del narrador, a la “pura delicia de la ilusión fantástica”.<sup>553</sup> Y esa “delicia” del *Quijote* estriba en el constante alternar de caminos y ventas, de sofocante viaje canicular y amable frescor de las florestas, de desplazamiento aventurero y quietud discursiva, narrativa o dialogal. Expansión y recogimiento, régimen diurno y régimen nocturno. He aquí una más de las intertextualidades entre *Maestro Huidobro* y la obra cervantina, la de su configuración imaginaria espacio-temporal, responsable en ambas de su valor estético-literario, de su capacidad para trasladar al lector experiencias determinantes de su conciencia existencial. Tanto que, a pesar de sus diferencias y matices, se podría afirmar de *Maestro Huidobro* esto que García Berrio ha escrito del *Quijote*:

“Las equivalencias imaginarias existenciales que *proyecta* en el nivel trascendental ese dualismo de representaciones del *Quijote* comparecen bastante diáfanas: el itinerario postural, diurno y exploratorio del *camino*, junto con la *posada* en sombra de acogida y reparo, representan, elevados a sus equivalencias en la dimensión antropológica existencial trascendente, los emplazamientos asiduos en la simbolización suprema de la conciencia de los hombres, escindida en las representaciones míticas de la vida y la muerte”.<sup>554</sup>

Los matices que diferencian a *Maestro Huidobro* del *Quijote* proceden de la marca imaginaria específica de la novela: la unión de intimidad y progreso. Es evidente que, en *Maestro Huidobro*, los espacios de recogimiento, de centramiento y de morada

---

<sup>553</sup> El ejemplo más claro que pone García Berrio de este genial desentendimiento cervantino es la “reubicación en el marco de la ambientación canicular” de la 3ª salida de don Quijote, que debería haberse realizado en otoño, según el cómputo verosímil y lógico-cronológico de los tiempos. Tanto las expresiones literales que se han citado como esta última pertenecen al estudio “Nueva estética de la novela moderna: el comentario de Vicente de los Ríos sobre la [espacialidad] poética del *Quijote*”. (GARCÍA BERRIO, A., 2009, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, Vol. II, *Universalidad, Singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 587-601). Sobre la centralidad de la orientación imaginaria espacial en la producción del efecto poético ha hablado A. García Berrio en infinidad de ocasiones, tanto desde el punto de vista estrictamente teórico como en el análisis y comentario del *Quijote* y de otras obras literarias concretas. Cfr. “El diseño espacial de la orientación antropológica imaginaria” y “El protagonismo del espacio imaginario en la construcción narrativa. Cervantes”, en *Teoría de la Literatura*, op. cit., pp. 519- 532 y 545-555, respectivamente.

<sup>554</sup> “Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, op. cit., p. 31.

nocturna superan a los del camino, al menos en presencia textual explícita y desarrollo narrativo. Pero ello se debe a que su viaje es un viaje al paraíso, y éste, siendo un ámbito de centramiento espacial único, lo es igualmente de esperanza, lo que supone nueva apertura e invitación a la búsqueda-viaje incesante.

Hora es ya de recoger lo apuntado sobre el croquis y ampliarlo, dejando resonar mientras tanto la recién analizada espacialidad imaginaria del viaje al paraíso. (Para que el lector pueda acudir a la imagen al tiempo que lee su comentario, el croquis se reproduce en la página siguiente).

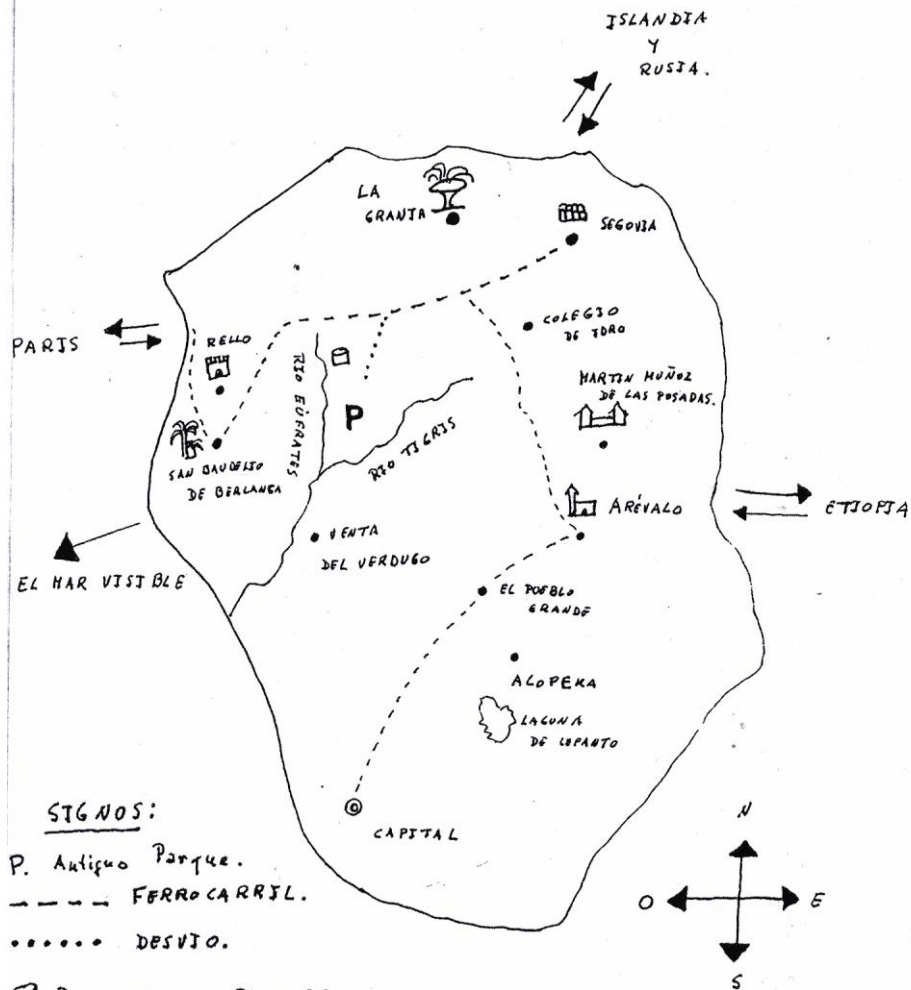
Un croquis es, por definición, un diseño, dibujo, boceto, apunte, esbozo o esquema, hecho sin precisión científica ni medidas exactas, “para dar idea de algo o como preparación para otro más detenido”.<sup>555</sup> Bien apropiado resulta el término para representar y nombrar un espacio imaginario que pertenece en buena medida al trasmundo, que se caracteriza por la ubicuidad y cuyo valor es, en fin, esencialmente simbólico.

El croquis nos reveló su valor de tesoro de la intimidad en la constelación del mismo nombre, junto a los atlas, mapas y planos que Maestro Huidobro guardaba celosamente en un cajón de su biblioteca. Como *loci* de la memoria y fuente privilegiada de la narración lo vimos en el apartado “La narración como símbolo”. De él se ha dicho también que es marca de temporalidad imaginaria abierta, por ofrecer posibilidad de recorrer el espacio en él diseñado, por ser memoria y envío, igual que el último capítulo de la novela, “Memoria”.

---

<sup>555</sup> MOLINER, M., 1989, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, p. 808.

# IMAGO MUNDI.



LAS CALZADAS, CARRETERAS,  
CAMINOS Y VEREDAS NO ESTÁN SEÑALADOS.

Este trazado y croquis  
es de Maestro Huidobro.

(MH:122)

Sin el croquis, el final de la novela coincidiría con su cierre textual, es decir, con el capítulo “Memoria”, cuyas últimas palabras repiten el título (¡Maestro Huidobro!) como fórmula condensada y esencial de su mensaje. Pero el cierre no remata en el texto, sino en el croquis que lo sucede. El capítulo último y el croquis componen juntos el final de *Maestro Huidobro*, necesitados y solidarios el uno del otro. ¿Por qué? Porque juntos componen el marco espacio-temporal del relato y dotan de ese marco al final de la novela; porque ambos enlazan principio y fin; porque ambos suponen origen y envío. El último capítulo, “Memoria”, enlaza con el primero, “Maestro Huidobro en la UVI”, devolviendo el relato al tiempo de la enunciación y englobándolo en su marco temporal.<sup>556</sup> El croquis enlaza igualmente con el primer capítulo, donde por primera vez apareció como fuente de la narración, aunque no fuera explícitamente nombrado, y se ofrece ahora como marco espacial del relato y síntesis totalizadora del mismo. De ahí que el narrador (¿o fue Maestro?) lo haya titulado “Imago mundi”, refuerzo léxico de ese carácter de síntesis espacial; y, sobre todo, del espacio imaginario del viaje al paraíso como síntesis del imaginario global de *Maestro Huidobro*, de la aventura existencial de su protagonista. Marco Kunz, que ha estudiado bien el asunto del *final* de la obra literaria, explica la *totalización* como una técnica del mismo y dice al respecto lo siguiente:

“El final es el lugar donde el lector acaba por conocer la totalidad del material textual que le ofrece la novela y en el que puede empezar a intentar una interpretación global de lo leído. Entonces se inicia una fase recapituladora en la que el receptor trata de ordenar sus recuerdos y someter a un último examen las diversas hipótesis hermenéuticas que formaba y revisaba a medida que el texto le iba revelando nuevos datos. A menudo, la novela misma fomenta y orienta esta actividad mediante un esfuerzo de totalización que se manifiesta, p. ej., en la aspiración de muchas últimas frases o párrafos a abarcar el relato en su integridad o a decir algo de valor universal [...]

---

<sup>556</sup> “El presente de la enunciación constituye a su vez un marco temporal: íncipit y cierre suelen ser entonces los lugares donde el narrador se refiere de modo más directo al momento mismo y la situación concreta en que está hablando o escribiendo. [...] En general, todas las coincidencias o contrastes más o menos sistemáticos entre comienzo y final forman parte de las técnicas del marco”. (KUNZ, M., 1997, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, pp. 196-197).

Hablamos de totalización siempre que un segmento de extensión reducida trata de resumir, condensar o englobar el texto entero o un particular aspecto en su totalidad (p. ej., el espacio, el tiempo, la peripecia vital de un personaje).<sup>557</sup>

El croquis y “Memoria” presentan este carácter de totalización conjuntamente, por cuanto ambos constituyen el marco de la novela. La función enmarcadora del croquis se acentúa por tratarse de un segmento que se diferencia claramente del resto de la obra, lo que M. Kunz denomina *marco paratextual y/o documental*.<sup>558</sup> Pero el croquis se halla estrechamente vinculado al texto, es inseparable del conjunto de la obra, dado que comparten instancia de enunciación y protagonismo de quien da título a la novela. Es el trío narrador el que incluye su principal fuente de la memoria en el final de la novela, pero el autor del croquis es el propio Maestro Huidobro. El narrador, siempre preocupado por aclarar sus fuentes, ha mecanografiado en la parte inferior derecha del croquis unas palabras que no dejan a lugar a duda sobre la autoría del mismo: “Este trazado y croquis es de Maestro Huidobro”. Pero las palabras “IMAGO MUNDI” del título, aunque en mayúsculas, son manuscritas. ¿Quiero ello decir que las escribió Maestro Huidobro, igual que la leyenda de signos y todas las demás palabras manuscritas del croquis? ¿O las escribió el narrador? Lo relevante, a nuestro entender, es que narrador y personaje comparten la perspectiva final sobre el acontecimiento narrado, e invitan al lector a situarse en esa misma perspectiva, espacio-temporal y estimativa, del viaje al paraíso. Para ambos, tal vez incluso para el lector que lo contempla, el croquis es “*imago mundi*”. Y como todo lo relacionado con la memoria en la novela, tiene a la vez carácter rememorativo y anticipatorio. No escapa a esa tendencia a la síntesis tan característica de *Maestro Huidobro*, del ser relato esencialmente abierto a la esperanza. En la terminología de M. Kunz, el croquis es un *epílogo-apéndice intraficcional*, segmento final anejo al texto y que forma parte orgánica de la novela.<sup>559</sup> La presencia del croquis en el final favorece la retrospección interpretativa del lector, y especialmente la antropológico-

---

<sup>557</sup> *Ibíd.*, pp. 227-228.

<sup>558</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>559</sup> “El epílogo-apéndice consta de uno o más documentos ficticios o reales, a menudo no narrativos y a veces combinados con una nota del «editor», que se posponen en anejo al texto principal y pueden formar parte orgánica de la novela. El apéndice tiene la función típicamente epilodal de completar y matizar”. (*Ibíd.*, p. 77).

imaginaria, pues al mirarlo vuelven a él las imágenes simbólicas del paraíso, a las que remiten los dibujos en miniatura (una palmera, una fuente, las torres de unas iglesias, etc.) y los lugares señalados.

Antes de comentar brevemente sus dibujos y demás contenidos, dos textos de crítica literaria centrada en la narrativa de J. Jiménez Lozano nos servirán para situar el croquis de Maestro Huidobro en el conjunto de la obra de su autor. El primero pertenece al citado artículo de Ana Kovrova sobre las diferencias y semejanzas entre la poética de Dostoievski y la de Jiménez Lozano. Afirma la hispanista que Jiménez Lozano consigue que el lector perciba la obra literaria como la propia realidad y se olvide de las barreras que separan mundo textual y mundo real; y que logra este efecto designando muy bien los marcos de la novela, entre otros recursos. Ciertamente. Todas las novelas que hemos agrupado bajo la denominación de fábulas presentan unos marcos bien claros y definidos. La peculiaridad del croquis de *Maestro Huidobro* es su carácter icónico; por lo demás, su función es similar a la que realizan algunos segmentos textuales de otras fábulas. He aquí los ejemplos que pone Ana Kovrova:

“...un manuscrito hallado (en *El sambenito y Parábolas y circunloquios de Rabi Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, *El mudejarillo*), el sello del escriba (en *Sara de Ur*), los Paralipómenos (en *El viaje de Jonás*), las referencias al texto de la comisión redactora (en *Relación topográfica*), las citas de los materiales de investigación, del Informe de la Compañía (en *Teorema de Pitágoras*), los diarios de los personajes (en *Historia de un otoño*), el mapa (en *Maestro Huidobro*), etc.”.<sup>560</sup>

A los que se añaden, de las fábulas publicadas con posterioridad a la conferencia de la profesora rusa, la “Nota del traductor-editor” en *Libro de visitantes*, la referencia del narrador a los “recuerdos y notas varios de los personajes”, al final de *Un pintor de Alejandría*, la declaración del autor al final de *Las gallinas del Licenciado*, de oficio “comerciante en gallinas” y carente de letras, que había encargado la escritura de la verdadera historia de su amigo a un sobrino suyo. Se concluye entonces que la

---

<sup>560</sup> Fiodor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, en *Homenaje a José Jiménez Lozano*, op. cit., p. 131.

presencia del marco puede ser otro de los elementos caracterizadores de las fábulas como conjunto, y en general, de las novelas del autor.

El segundo texto viene a confirmar que, a pesar del marco, del carácter totalizador del final de *Maestro Huidobro*, etc., el hecho de que su final sea esencialmente abierto, por cuanto invitación a recorrer el espacio del viaje al paraíso, resulta coincidente con la cosmovisión de Jiménez Lozano reflejada en toda su narrativa. La cita pertenece al estudio de los cuentos de Guadalupe Arbona, tantas veces mencionado a largo de esta tesis (bien fina es la membrana que separa el cuento de la fábula en la novelística del autor). El apartado del que se extrae la cita, “El acontecimiento de la vida y su terrible negación”, es el primero del cap. 4 del libro, dedicado en exclusiva a la lectura crítica de *La piel de los tomates*. Las preferencias temáticas de Jiménez Lozano, la estructura de fragmento que presentan sus cuentos, la apertura de los mismos -viene a decir G. Arbona- reflejan la cosmovisión del autor y a ella se deben. El párrafo siguiente, que consideramos magistral, explica bien el fondo de eso que se ha llamado *envío*, *anticipación*, o *esperanza esencial* del final de *Maestro Huidobro*:

“Por otro lado, su apertura responde a una visión de la vida: la vida o vidas nunca se nos da o dan de forma completa, algo que, en la percepción del autor, sería una traición con la vida misma, porque la vida no puede ser explicada. Es decir, la vida -frágil y valiosa- no se agota en sí, sino que apunta a un misterio, a un origen y destino que la hace ser pero que la supera, y sería una deslealtad o una felonía del narrador no ofrecer una forma abierta hacia el todo que se corresponda con esta naturaleza de la vida”.<sup>561</sup>

Sobre los “dibujillos” de Maestro Huidobro pintados en su croquis, basta mirarlos para que, a estas alturas de la tesis, podamos ubicarlos en su constelación correspondiente. Antes de reparar en las realidades simbólicas que presentan su icono en el croquis, vamos a fijarnos en las que no están dibujadas, sino presentes sólo en unos nombres y unas flechas. Los símbolos y demás señas del segundo viaje al paraíso, salvo el lugar de retorno que siempre es Alopeka, quedan fuera o en el

---

<sup>561</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 201.



exterior de esa especie de isla o delimitación de espacio cerrado y casi circular, en la que tantas señales se hallan del primer viaje y del último. Hacia el norte, dos flechas que indican dirección de ida y vuelta, respectivamente, acompañan los nombres “Islandia y Rusia”. Al oeste, otras dos flechas semejantes al lado del nombre “París”; un poco más abajo, en el suroeste, una única flecha de ida hacia “El mar visible”, sin duda el mar que se veía desde la torre de la Fonda Miramar, que debía de encontrarse en esa misma orientación, aunque dentro del espacio acotado, claro. Todo hace pensar en la dama. En París, Idro se había enamorado de ella y había pasado el verano en su compañía, a Rusia había viajado en busca de su amor, y luego había permanecido allí muchos años. Con la dama directora de los Ferrocarriles exteriores se había encontrado de nuevo Maestro Huidobro en la fonda desde la que el mar era visible. No extraña que este símbolo crucial del segundo viaje no tenga icono, ni que los lugares de encuentro con ella se señalen sólo como lugares a los que se viaja y desde los que se regresa, y no como localizaciones exactas: la dama es símbolo del amor inaprehensible y sus esperas, mensajera de la vida y de la muerte, realidades interiores y no lugares físicos del paraíso en el mundo o en el trasmundo.

Dentro ya del espacio delimitado (que bien podría ser silueta de Castilla o de alguna de sus provincias), la ruta del viaje al Parque Municipal de Isola y la del viaje tras las huellas de aquel primer paraíso. Un pequeño punto negro al sureste señala “Alopeka”, paraíso primigenio, pueblo de origen y retorno de todos los viajes. En las proximidades de Alopeka, sólo la “Laguna de Lepanto” se dibuja y se nombra. Curioso. O no, porque el paraíso es isla y agua no falta nunca en él; y el dibujo de la laguna semeja una islilla, de parecido contorno a la “Castilla” en que se encuentra. Además, nos recuerda la infancia de Idro, el tiempo de aquella excursión maravillosa. Y no sólo eso. Idro se rompió allí un brazo, como al señor Cervantes le sucediera. Intertextualidad literaria explícita que nos ha acompañado durante toda la novela, y ahora, en el croquis, resuena con hondo sentido, pues sabemos que el defecto físico de don Miguel apunta a un plus de humanidad. A cierta distancia de Alopeka, un doble círculo señala la “Capital”, que ésta ahí sólo porque de ella nace el trazado del ferrocarril en que viajaran los escolares de Alopeka. Las vías conducen a “El Pueblo Grande”, donde evocamos la estación del ferrocarril y su fonda o café, y

el inicio del viaje a prima mañana. Después, el tren se dirige a “Arévalo”. Junto al nombre y al puntito negro que lo ubica, el dibujo esquemático de una iglesia con su torre. Tanto en la novela como en la realidad extraliteraria vista por J. José Jiménez Lozano, este pueblo es imagen del paraíso. Arévalo nos devuelve a la adolescencia de Idro, al amor simbolizado por Helena, cuyo nombre en griego había esculpido aquel en todas las paredes y árboles del pueblo. En Arévalo tenía que pintar un ángel El Etíope, según le comentó a Maestro Huidobro cuando se encontraron en San Baudelio. ¿Sería un ángel-mensajero del paraíso? Porque la torre dibujada imagen paradisíaca es, y porque, en Arévalo, hay ciertamente un paraíso, ha escrito J. Jiménez Lozano, ofrecido en la vida e historia de unas ruinas:

“La Lugareja es hoy una iglesia sobre un pequeño alcor, junto a un pequeño cauce de agua y unos árboles: un soto. [...] Este es el poder asimismo del arte: levantar un árbol del Paraíso sobre un erial y ese prodigio de La Lugareja en un lugarejo, un campo de ajeno que dirían los cistercienses, un desierto que dirían los islámicos, una ermitilla con verdor y agua que dirían Teresa y Juan de la Cruz, y otros morabitos. Se quiera o no, el tiempo que soterró a este monasterio abandonado y salvó esta cabecera y crucero de la iglesia nos carga ahora con estas memorias que a la vez nos iluminan desde dentro su belleza. Y su alegría. Pero es que, además, este pequeño alcor es uno de esos pocos y privilegiados lugares desde donde puede entenderse Castilla: en este nudo o cruce de caminos y modos de ser hombre y de mirar el mundo y el trasmundo. Tan diferentes, y tan hermosamente maridados”.<sup>562</sup>

No parece baladí el hecho de que Arévalo, como el Antiguo Parque, como San Baudelio de Berlanga, se encuentre en un pequeño vértice o centro que forma la vía férrea al dirigir su trazado hacia y desde este lugar paradisíaco. Es la forma de señalar gráficamente en el croquis el centro paradisíaco. A la misma altura que Arévalo, pero en el exterior del espacio delimitado, dos flechas de ida y vuelta junto al nombre “Etiopía” señalan la ruta del pintor viajero. Es también la huella de lo islámico en el imaginario del paraíso y en sus representaciones artísticas. De ahí que aparezca también, un poco más arriba de Arévalo y algo alejado de la vía del tren, Martín Muñoz de las Posadas, acompañado del dibujo de una iglesia con sus dos

---

<sup>562</sup> *La Lugareja (Arévalo)*, León, Edilesa, 1991.

torres: era el otro pueblo donde había de pintar un ángel El Etíope (MH:112). El ferrocarril se dirige poco a poco hacia el noroeste, hasta que un cruce de vías hace surgir una nueva, la del tren Segovia-París en el que habían montado por error los escolares de Alopeka y su maestro; es la vía que conducirá al lugar exacto en que fueron obligados a apearse, el punto donde nace el “desvío” hacia el “Antiguo Parque”, bien marcado en el croquis con una pequeña línea de puntos distinta a la de la vía férrea. El Antiguo Parque se señala con una P entre los ríos Éufrates y Tigris, cuyo cauce está bien delineado. En el mismo espacio entre dos ríos en que se halla la P, el lugar paradisíaco del trasmundo, el dibujillo de un pozo, que la leyenda del croquis nos informa de que es el Pozo de los Pastores. Es decir, paraíso del viaje primero y huellas del paraíso del último. La P no es sólo la inicial de Parque, sino también del palacio que en el parque se alzaba, más alto que los árboles altísimos. El trazado de la letra incluye una especie de círculo cerrado, y también un pilar o soporte que se eleva. (Podía haber puesto el narrador una “I”, de Isola, que evocase sólo la ascensión, pero ha elegido la P, que evoca también el centro paradisíaco). El pozo es aquel al que el pastor Eumeo llevaba a abreviar a sus ovejas y cabras del Antiguo Parque, es decir, un pozo que llevaba todavía agua del paraíso, pero agua muy profunda y de difícil acceso. Otros detalles que indican la importancia del agua como símbolo de vida, y vida paradisíaca: junto a Segovia, Maestro ha dibujado un minúsculo acueducto, y junto a La Granja, que está también señalada en el croquis, al norte y alejada de la vía del tren, aparece el iconillo de una fuente de plato de la que brotan varios caños de agua.

Además del pozo y de las iglesias de Arévalo y Martín Muñoz de las Posadas, dos imágenes y dos lugares (con su puntito negro que indica localización exacta) nos hablan del último viaje de Maestro Huidobro. Son la muralla de “Rello” y la palmera de “San Baudelio de Berlanga”. No podía faltar el símbolo sintético del árbol, su esperanza, y qué mejor que la palmera de San Baudelio para representarlo en el croquis. El Antiguo Parque entre dos ríos recoge el paraíso en el trasmundo, y el pozo nos recuerda que hay huellas, que “hay memoria” de paraíso, como dijo El Etíope. Las flechas hacia París, Rusia y El mar visible representan el paraíso como búsqueda del amor. La palmera de San Baudelio es el paraíso pintado que el

verdadero arte es capaz de levantar, el paraíso que llena de luz y vida a quien se acoge a él, el paraíso que habla de cómo la hermosura del mundo y de la vida están ahí, existen, tal como afirmaron el señor Espinosa y la dama. La “Venta del Verdugo” no está acompañada del gran nogal, pero es lo mismo, su sola mención nos evoca la esperanza, el símbolo del árbol. Aunque también habla del misterio del amor y de la muerte. Su presencia es importante en el croquis porque es la señal de que pueden ser uno el Paraíso y el Juicio Final que, como dijo la anciana dueña de la venta y narradora de la historia del verdugo, “ya tarda”.

En resumen, el croquis recoge, condensado, el imaginario del viaje al paraíso de *Maestro Huidobro*. De nuevo, la ubicuidad del espacio imaginario, la presencia simultánea de mundo y trasmundo que hablan del sueño del paraíso y de la real existencia del mismo. Árboles y agua, amor y muerte, Paraíso y Juicio. El arte que levanta vida -paraísos- con su belleza, porque “hay memoria”.

La capacidad de lo imaginario para “soldar” tiempos distintos en el relato se manifiesta igualmente en la fusión de espacios mundo-trasmundo que aparece reflejada en el croquis.

#### **4.4. Los personajes como sujetos de las funciones simbólicas**

Del mismo modo que sin personas no habría vida humana, sin personajes no habría historias en la literatura de Jiménez Lozano, sencillamente porque éstas son historias de seres humanos, de hombres y mujeres cuya existencia es tan real como la vida misma, sólo que vida trasfigurada artísticamente en literatura. Con un apunte sobre el personaje en la narrativa de José Jiménez Lozano, iniciamos esta exposición que terminará centrada en los personajes de *Maestro Huidobro* como sujetos de funciones simbólicas.

La concepción tradicional del personaje como reproducción de las personas reales vale para los personajes de las historias de Jiménez Lozano en tanto que su entendimiento, análisis y explicación sólo pueden hacerse en referencia a la realidad de las vidas humanas concretas e individuales. No obstante, el concepto de personaje

en la narrativa jimenezlozaniana nace de su propia concepción de la literatura y de una cierta antropología o entendimiento del hombre como ser cuya existencia entera pivota sobre el hecho de haber caído o no en la cuenta de que “tenemos un ánima”, como suele decir el escritor en complicidad con Miguel de Cervantes.<sup>563</sup> Las palabras vida, hombre y ánima aparecen casi siempre en el discurso de Jiménez Lozano cuando da cuenta de en qué consiste su oficio de narrador, tal como él lo entiende y lo experimenta. Resumimos pues la concepción de la literatura de J. Jiménez Lozano, para, seguidamente, derivar de ella unas anotaciones sobre su poética en relación con los personajes.

En numerosas ocasiones ha expresado Jiménez Lozano que la razón de ser de la literatura, su intento y lo que le gustaría lograr es “levantar vida con palabras”:

“Sólo se trata de esto, pero de no menos que de esto; y el narrador pocas veces y de modo muy equívoco puede saber que lo ha conseguido. Algún indicio tiene, si logra averiguar que ha llegado a los adentros de un lector, y él también ha vivido esa historia, pero nunca sabrá si eso ha ocurrido de algún modo con todos los lectores, y va a ocurrir ya siempre, que sería alguna seguridad de que su historia había levantado vida verdaderamente, o su poema había lacerado o llevado aire de paraíso a quien lo lee. Pero así es este oficio, bastante similar al esfuerzo del naufrago que pone dentro de una botella su mensaje de socorro. ¿Lo encontrará alguien, le lacerará, o le llevará vida, de tal manera que ya le guarde en el cosero de su ánima junto a las otras cosas, las cosas más íntimas y amadas?”<sup>564</sup>

Las palabras con las que se ha de levantar vida han de ser “palabras carnales y verdaderas”, las únicas que pueden “nombrar el mundo y contar historias de hombre”, según el autor. Nada más alejado de Jiménez Lozano que las complacencias estéticas y la visión del escritor como virtuoso de las palabras o maestro en el uso del lenguaje. Porque el lenguaje no está ahí para ser manejado,

---

<sup>563</sup> Cfr., por ejemplo, “Dos *outsiders*: Cervantes y Dostoievski”, en *El narrador y sus historias*, op. cit., p. 105.

<sup>564</sup> “El oficio de narrar”, en A. Medina-Bocos, *José Jiménez Lozano. Contra el olvido*, León, Edilesa, 2002, p. 8.

“sino para ser servido, para expresar y transparentar la realidad como una finísima película de cristal o, más bien, de aire, para ser servido en su verdad y hermosura, su poder a veces terrible”.<sup>565</sup>

Nada de retóricas, palabras grandilocuentes o talentosos juegos de ingenio lingüístico. Porque el escritor no es alguien que trata de simular lo real con palabras, sino alguien que lucha por encontrar las palabras que nazcan de lo real y de lo real se alcen, para levantar vida:

“El escritor lucha con las palabras y tiembla ante ellas, busca y vuelve a buscar humildemente aquellas que nombran lo que es preciso nombrar; exactamente aquellas y no otras”.<sup>566</sup>

¿Qué es y dónde está lo real, el manantial del que brotan las palabras carnales y verdaderas? Lo real es la vida, y el manantial, como sabemos, está en la memoria. Pero no una vida y una memoria cualesquiera, sino la vida de las pequeñas gentes, de los seres humildes e insignificantes a quienes nunca han dado voz los Grandes Relatos de la historia oficial; la memoria de aquellos que han sido olvidados e incluso soterrados por los poderes del mundo y que sólo la narración literaria puede salvar de su olvido:

“Un narrador me parece a mí que es alguien que carga con toda la memoria y los nombres del mundo para que nada de hombre, ni de cosa que acompañó al hombre, se pierda. Tiene el oficio de recordar, y la reconstrucción de este recuerdo tiene que hacerla con esas palabras carnales y verdaderas a que me venía refiriendo; a veces muy pequeñas y delgadas, quizá mitad susurro y mitad silencio, que es en las que se han expresado siempre los pequeños relatos de las pequeñas gentes, que al fin y al cabo son las que pueden enunciar un *novum*, mientras los señores de la historia siguen repitiendo sus grandes, esplendorosas palabras en grandes narraciones épicas”.<sup>567</sup>

---

<sup>565</sup> *Una estancia holandesa. Conversación*, op., cit., p. 21.

<sup>566</sup> *Ibíd.*, p. 20-21.

<sup>567</sup> “Sobre este oficio de escribir”, en *Archipiélago*, 26-27, 1996, p. 159.

De esa vida y esa memoria de los otros -nunca la propia, como arriba quedó dicho- brotan los personajes de las narraciones de Jiménez Lozano. “Los personajes se encuentran, no se construyen” ha afirmado el autor.<sup>568</sup> Suele decir Jiménez Lozano que él no crea ni construye nada, tampoco sus personajes; que son ellos quienes le salen al encuentro y que ha vivido y convivido con ellos un tiempo antes de contar sus historias. Lo que da a entender claramente que sus personajes son fruto de un encuentro, que no son en modo alguno sus criaturas; bien al contrario, son rostros que el escritor ve y palabras que oye en sus adentros, son “otros” con su mismidad y su alteridad:

“Por lo que a mí respecta, comienzo por ver y oír esos personajes que cuentan ellos mismos esa historia, la suya o la de otros, o que la están viviendo. Se ven unos rostros, y se escuchan unas palabras, aunque de manera difuminada, y este proceso puede durar mucho tiempo. [...] Y un día, sin saber por qué, se pone uno a escribir, un poco o un mucho como haciendo de puro amanuense [...] En este tiempo de escritura, pongo sobre el papel absolutamente todo lo que voy viendo y oyendo, despacio y con cuidado, porque hay que escuchar bien las palabras y encontrar el modo de su ordenación, porque las palabras y su orden lo son todo, en la escritura literaria y muy en especial en la narración, porque la narración no es otra cosa que levantar vida con palabras. El narrador vive la vida de sus personajes, pero tiene que lograr que eso mismo le suceda al lector”.<sup>569</sup>

Jiménez Lozano se sitúa así en la tradición bíblica y judaica del narrar. En primer lugar, porque es de la Biblia de donde nace el relato en cuya naturaleza está el que al lector -o a quien escucha- se le hace vivir y revivir la historia como historia propia cada vez que se cuenta. En segundo lugar, porque a Jiménez Lozano, como le sucede al narrador del Éxodo a quien el autor se ha referido varias veces, le interesan sobre todo las vidas e historias pequeñas, mínimas, irrelevantes socialmente, como la de aquellas dos mujeres jóvenes que desobedecen la orden faraónica de matar a los

---

<sup>568</sup> “El oficio de escribir y sus asuntos”, en I. Blanco Alfonso y P. Fernández Martínez (coords.), *Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura*, Madrid, Fragua, 2011, p. 16. Cfr. sobre el mismo tema, JIMÉNEZ LOZANO, J., 2010, *Personajes creados, personajes encontrados*, Madrid, Publicaciones CEU. (Incluye “Semblanza de José Jiménez Lozano: Los adentros del oficio de escribir”, de Ana Calvo Revilla).

<sup>569</sup> “El oficio de narrar”, en *José Jiménez Lozano. Contra el olvido*, op. cit., p. 7.

niños de sexo masculino que nacieran entre los hebreos. Lo que ocurre es que, al contar su historia, se subvierte y destruye todo el poder faraónico con la memoria del sufrimiento y la esperanza de liberación de la injusticia.<sup>570</sup>

De una tal literatura, un tal personaje. De esta concepción de la literatura que acabamos de exponer muy brevemente, se deducen unos cuantos aspectos de la poética del escritor en lo que a los personajes se refiere.

“Levantar con vida con palabras”. La vida de los personajes que el narrador ha vivido está llamada a ser vivida también por el lector. Se requiere por tanto una participación activa del éste para que esa “nueva vida” sea posible. Tan irrelevantes serían los personajes de J. Jiménez Lozano para un lector incapaz de revivir su historia -de dejarse afectar, de hacerse contemporáneo suyo- como los seres humildes a los que dan vida lo son para el poder social imperante. Los estudiosos de la novela han puesto de relieve esta necesaria participación del lector en la construcción del personaje, desde distintas instancias y presupuestos teóricos.<sup>571</sup> En el marco de la crítica literaria sobre las obras de Jiménez Lozano, G. Arbona ha explicado cómo el acontecimiento, categoría central del cuento, está llamado a ser experiencia en el lector -algo que le sucede-. A propósito del cuento de *La piel de los tomates* “Los útiles del jardín”, la profesora Arbona escribe:

“El lector pasivo sólo verá dos personajes triviales, insertos en dos acciones anticuadas; el lector activo advertirá «el curioso acontecimiento» que golpea con «extrañeza» y que sucede en las vidas más corrientes”.<sup>572</sup>

“Palabras carnales y verdaderas”. Las palabras con las que se describe a los personajes en la narrativa de Jiménez Lozano son más bien escasas, pero sumamente

---

<sup>570</sup> José Jiménez Lozano desgana estos contenidos con detalle y con ejemplos bien elocuentes en la “La Biblia y el invento de narrar”, conferencia que pronunció en Alcalá de Henares, el 17 de marzo de 2010, y que puede consultarse en el apartado “Inéditos” de su página web oficial.

<sup>571</sup> Una prueba de ello la encontramos en el libro *El personaje novelesco*, donde se recogen interesantes estudios y reflexiones sobre el personaje, tanto de críticos como de escritores. Milagros Ezquerro, Darío Villanueva, Carlos Castilla del Pino y Carmen Boves coinciden en subrayar la importancia del lector en la construcción del personaje. Cfr. MAYORAL, M., (coord.), 1990, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura.

<sup>572</sup> *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo...*, op. cit., p. 60.



significativas. Destaca, en primer lugar, el nombre propio (o nombre común utilizado como tal). Son muchos los personajes cuyo nombre no es meramente denotativo y arbitrario (un signo vacío que se va llenando de contenido a medida que avanza la narración), sino un nombre motivado y connotativo, semánticamente cargado de notas intensivas. Nombres que, como muy bien ha explicado Carmen Boves en su teoría del personaje narrativo, pueden crear unas expectativas en el lector que se verán o no defraudadas, pero que siempre darán complejidad al personaje.<sup>573</sup> Pueden ser nombres bíblicos (Sara, Jonás, Abel); de personajes históricos o literarios caros al escritor (Virgilio, Juan de Yepes, Pascal, Sonia); nombres que remiten a un contexto religioso (Rabí Isaac Ben Yehuda, Mosén Pascual, el Pastor Martin Martensen); nombres con un significado etimológico (Manuel, Benedicto); nombres de oficios antiguos que guardan relación con la naturaleza (el tejero, el pocero); nombres morfológicamente deverbales que señalan una acción singular del personaje (la recordadora, el dominante, la ayudadora); apodos cuyo significado y valor surge como una revelación dentro de la historia (los cuquillos); nombres que remiten al origen del personaje como un rasgo distintivo del mismo (El Etíope); nombres de indudable valor simbólico (la señora Esperanza); nombres, en suma, que designan atributos principales del personaje y lo caracterizan, constituyen realmente un *signo de ser*.<sup>574</sup> Además, el título de bastantes novelas de Jiménez Lozano y de muchos de sus cuentos es el nombre propio de un personaje, o bien lo incluye como complemento de otro nombre (*Maestro Huidobro*, *Sara de Ur*, *La boda de Ángela*, “Andresillo”, “Baruch”, “Un geranio para Emilia”).

Hay una poética del nombre dentro de la poética del personaje de Jiménez Lozano, una poética que lo sitúa en la tradición bíblica y judaica del nombrar y lo aleja de todo platonismo, según el cual el nombre designaría la esencia o sustancia de las

---

<sup>573</sup> Cfr. “Los signos para la construcción del personaje en la novela”, en A. Garrido Gallardo, *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Vol. I, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1984, p. 503.

<sup>574</sup> En la semiología de la novela de Carmen Boves, los signos con los que se construye el personaje son de tres tipos: *signos de ser*, *signos de acción* y *signos de relación*. Generalmente, los *signos de ser* definen al personaje en forma estática: qué es y cómo es, y encuentran su expresión verbal en el sustantivo y en el adjetivo. Cfr. “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, op. cit., p. 60.

cosas. En la tradición bíblica y judaica, el nombre posee una especie de “espesor narrativo”, pues cada nombre contiene un pequeño relato de vida. Nombrar es traer a la existencia; es otorgar un lugar en el mundo y una identidad que hace posible la relación de alteridad, el “yo-tu” que concibe el ser como relación y no como sustancia.<sup>575</sup> Amparo Medina-Bocos se ha referido a esta estética del nombrar jimenezlozaniana, válida no sólo para los nombres de los personajes, sino para todo cuanto se describe en el relato:

“Salvadas las distancias, es esa misma lengua (se refiere a la de Fray Luis de León, la que “le enseñaron sus amas”) la que encontramos en los relatos de José Jiménez Lozano, la que aprendió en su infancia, un castellano riquísimo, hecho de palabras esenciales que no sólo nombran sino que hacen presente lo nombrado”.

La autora añade un elocuente ejemplo tomado del capítulo “Paisaje” de *El mudejarillo*, y comenta:

“...tras la lectura de este capítulo, uno cree haber visto el pueblo, y el puro nombrar se convierte en la más precisa y sugerente descripción de cómo era Fontiveros”.<sup>576</sup>

En el primer capítulo de *Maestro Huidobro*, el narrador se refiere al hecho de poner una esquila en el periódico en estos términos: “teníamos que alumbrar su nombre para que todos se enterasen”; al final del último capítulo, “Memoria”, el médico de urgencias pregunta cómo se llamaba el fallecido y se cierra el texto de la novela con la respuesta exclamativa y unánime de los tres discípulos: “¡Maestro Huidobro!”. No parece casual que el nombre del personaje que da título a la novela sea también su última palabra. Ni resulta extraño que este cierre-nombre, ya semánticamente lleno, sea a la vez memoria y envío.

Dada esta cualidad del nombrar, se hace innecesaria la profusión de adjetivos, cuya presencia en la narrativa de Jiménez Lozano suele ser menor que la del nombre.<sup>577</sup>

---

<sup>575</sup> En un breve y sugerente escrito de Esther Cohen titulado “Narrar los nombres”, leemos: “Carecer de nombre es pertenecer a la muerte: sin cualidades, ni sombra, ni sueño, ni imaginación, ni alma. Carecer de nombre propio es mantenerse al margen de la vida, sustraerse a la alteridad del otro sin el cual el yo se desvanece en las sombras: el ser es relación y no sustancia”. (*El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 39).

<sup>576</sup> “Claves para una lectura de José Jiménez Lozano”, en *Anthropos*, 200, 2003, p. 186.

Quizá por ello, entre los adjetivos y otros predicativos que acompañan al nombre y que forman los signos de ser del personaje, cabe destacar la abundancia de predicativos fijos, que aparecen casi siempre unidos al nombre propio en aposición especificativa y que, por tanto, forman unidad sintáctica y semántica con él. Es el caso de los nombres de oficio -que se encuentran entre las categorías lingüísticas nominales del nombre y del adjetivo-: el señor Benedicto, el trajinero; el señor Asterio, el ebanista; el señor Martín, el pocero; el señor Abel, el tejero; el señor Espinosa, el especiero, etc. Otros predicativos revelan claramente la función simbólica del personaje -sintácticamente suelen ser atributos o aposiciones-: la encendedora de fuego, por ejemplo.

Los rasgos físicos, cuando se describen, tienen alguna relevancia especial, como si fueran, según la expresión popular, “espejo del alma” del personaje; son reveladores de sus actitudes e incluso de sus acciones. Como se ha comprobado en *Maestro Huidobro*, es la dimensión existencial del personaje la que privilegian las narraciones de Jiménez Lozano, por lo que es frecuente que la descripción física, si aparece, refleje de algún modo su mundo interior. Tal vez el lector se hace su propia figuración de cómo sería físicamente Maestro Huidobro, pero no hay una sola palabra al respecto en toda la novela, ni un solo signo textual evidente. Conocemos sus malandrines, sus gustos a la hora de dormir, sus aficiones y querencias, sus enamoramientos, sus anhelos, las incertidumbres e inquietudes de su ánimo, sus soledades y desvelos..., pero, en rigor, poco sabemos de su físico. Sólo que de niño “era un mocito todo rubio y colorado, y tenía, un poco, los ojos tirando a chino”. (MH: 26). Y un atisbo de cómo era de adulto, que se aproxima más a la apariencia que su indumentaria le confiere que a la descripción física en sí: cuando regresa al pueblo tras sus viajes por el mundo llega en tren “un hombre, vestido de negro, con sombrero y un paraguas, y un pequeño maletín en la mano...” (MH:88). Quizá el

---

<sup>577</sup> En una publicación reciente que se ha citado arriba, J. Jiménez Lozano explica con cierto detalle el proceso de revisión al que somete sus narraciones, una vez que han estado “en el cajón durante meses, o años”. Un proceso que tiene que ver con los adjetivos: “...y controlo la verdad del lenguaje, suprimo adjetivos innecesarios o que pueden comerse al nombre, y compruebo que éste nombra verdaderamente”. (“El oficio de escribir y sus asuntos”, en *Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura*, op. cit., p. 17). En esta ocasión, Jiménez Lozano dedica también más espacio a los personajes que en anteriores escritos sobre su oficio. Cfr. el apartado “Edificios y caracteres”, pp. 15-16.

lector que ha convivido también con otros personajes de Jiménez Lozano se atreva a imaginar un hombre menudo, como Juan de Yepes o Jonás, con quienes tiene Maestro Huidobro bastantes afinidades interiores. Este rasgo, el de la pequeña estatura, es uno de los que más se repiten en la caracterización física de los personajes jimenezlozanianos; está en correlación con su calidad de “pequeñas gentes”, con una insignificancia social que encierra, sin embargo, una grandeza de ánimo, un misterio o un *plus* de humanidad. En este aspecto, resulta llamativo que en un libro como *Un dedo en los labios*, que su autor ha dividido en grupos de “retratos”,<sup>578</sup> la descripción física de las mujeres que los protagonizan sea mínima y a la vez fundamental -imprescindible incluso- para la configuración del personaje, dado que son precisamente sus ojos, sus manos, su pelo, sus pies, u otra parte singular de su cuerpo, los que les otorgan su dignidad y hacen posible el acontecimiento que expresa el microrrelato.<sup>579</sup> La Nico, protagonista de “La oficiala”, una prostituta que vivía en el más absoluto desamparo, es recogida por la policía y entregada con otras compañeras a un asilo; la monja que las recibe repara en sus manos, “tan cuidadas”, y sólo gracias a que ésta le dijo “que tenía unas manos muy bonitas” pudo sonreír un poco, tras una vida entera en silencio y sin que nadie le dirigiese una palabra, desde que su madre muriera siendo niña. Son sus pies pequeños y maravillosos los que hacen a la protagonista de “Los zapatos” merecedora de la reverencia de una princesa y le permiten calzar unos “maravillosos zapatos de estilo Concubina Real”, incluso cuando era ya una anciana y el reuma le había deformado los pies.

El vestir de los personajes merece una mención aparte, y ello por dos razones. La primera, porque es un modo de caracterización social y étnica en la narrativa de

---

<sup>578</sup> Los 54 relatos de *Un dedo en los labios* los protagonizan únicamente mujeres y están agrupados en retratos: “de mujeres antiguas”, “de mujercillas”, “de mujeres silenciosas”, “de mujeres parleras y cuchicheadoras”, “de mujeres que ríen”, “de mujeres con secretos”, “de mujeres misericordiosas”.

<sup>579</sup> María Jesús Beltrán Brotons se ha referido a los “retratos” de *Un dedo en los labios* como microrrelatos en su magnífico artículo “Revelaciones. Los microrrelatos de José Jiménez Lozano”, en *Ínsula*, 745, 2008, pp. 22-26. Sobre esta misma adscripción genérica de otros cuentos de Jiménez Lozano en relación con su concepción de la literatura, cfr. VALLS, F., 2008, “Fulgores en un espejo oscuro: las cajas de cosas de José Jiménez Lozano”, en I. Andrés Suárez, y, A. Rivas, (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, pp. 347-370.

Jiménez Lozano, a veces tan importante como lo puede ser el habla de los personajes, que es el registro lingüístico en el que suelen expresarse, tanto ellos como los narradores de sus historias. La segunda, porque las prendas, los complementos y los colores de su indumentaria tienen, en no pocas ocasiones, un valor simbólico preciso. En este aspecto, se observa de nuevo cómo lo real es la fuente de la que brotan los personajes y las historias del escritor. Él mismo ha hecho ver en sus ensayos el significado antropológico y cultural que conlleva la manera de vestir en algunas épocas de la historia:

“El vestido empobrecido y «cristianizado» de la mujer mudéjar y luego de la morisca, se convirtió en algo así como el vestido-tipo de las mujeres de la clase humilde, y ahí están todavía en algunas aldeas sus vestigios: mantones, pantalones, que todavía han usado hasta hace poco las mujeres ancianas de esa clase, o cierta clase de refajos, y los procedimientos para colorear las mejillas o ensombrecer los ojos, antes de que la sociedad de consumo popularizara los cosméticos hoy al uso”.<sup>580</sup>

La fuente del imaginario del autor no está sólo en su reflexión consciente, sino también en su personalísima asunción de la historia, y en su propia experiencia de la realidad, tan sensorial a veces, tan llena de relucencias y sentidos simbólicos, tan recordadora de su infancia. Algo que se pone de manifiesto en esta nota:

“En el bosque de pinos, durante el paseo, encuentro una vieja alpargata blanca con lengüeta amarilla. Siendo niño, vi una vez a unos cuantos presos políticos, en un tiempo en el que ser eso era encerrar todo el mal y la abyección del mundo en el plano oficial pero la inocencia de los cuales susurraban las gentes al verlos pasar, y llevaban alpargatas de éstas. Así que su imagen es para mí como la de la púrpura: el paño rojo que los pintores han puesto sobre los hombros del *Ecce Homo*.

Esta pequeña lengüeta amarilla, en medio de la blancura un poco cruda de la tosca lona con que estaba hecho este calzado de gruesa suela de esparto, me sigue pareciendo una de las pequeñas cosas hermosas que iluminaban al mundo de los pobres. Nada había en esa humilde prenda que sugiriese el dolor y el luto o la

---

<sup>580</sup> *Sobre judíos, moriscos y conversos*, (2ª ed.), Valladolid, Ámbito, 1989, p. 89.

desolación sino, por el contrario, una especie de elegancia muy refinada y espiritual; como las zapatillas también de cáñamo pero cuya lona era negra: las mismas zapatillas de las carmelitas. Bernardo de Claraval, que había sido un caballero y conocía muy bien los juegos de las formas y los colores en la sociedad mundana de su tiempo, sobre todo en el universo femenino, sabía que los cabellos negros daban al rostro de una muchacha un tinte claro. Y eso es lo que ocurría con las cintas negras de esas alpargatas sobre los tobillos de las muchachas. Era como si anduvieran sobre soberbios coturnos o chinelas”.<sup>581</sup>

En *Maestro Huidobro*, hemos observado que todos los personajes que realizan la función simbólica de mensajeros visten de blanco con algún detalle azul. El simbolismo luminoso de estos dos colores, así como su relación con el paraíso y la alegría, se analizó en el capítulo de las constelaciones. Lo que interesa destacar ahora es que la presencia de los colores blanco y azul como rasgo del vestir, y su simbolismo de luz y vida, también están presentes en otras narraciones del autor. La Catalinilla, protagonista del relato que lleva su nombre, era una criadita de la Corte que guardaba el sol en su mandil azul, para cuando no lo hubiese. Los días soleados, extendía su mandil al sol y en cuanto estaba calentito, lo guardaba en un baulillo que tenía en su estancia. Cuando llegaba el frío, lo sacaba para sentir su calorcillo. El simbolismo luminoso diurno del sol se funde en el relato con el simbolismo nocturno de intimidad que se expresa mediante los arquetipos epítetos caliente y oculto, y la abundancia de diminutivos.

La combinación del blanco y el negro, símbolo sintético de armonización de contrarios, es otro de los rasgos del vestir de los personajes. En el relato “La ladrona”, la estructura sintética de armonización de contrarios se revela en el tema de la crucifixión presentado desde la perspectiva de la protagonista, cuya descripción física expresa este mismo simbolismo: “Era una viejecilla menudita, con el rostro muy blanco, el pelo muy blanco, las manos muy blancas. Llevaba un abrigo negro con un cuellecillo de pieles...”. El crucifijo que la anciana tenía colgado sobre su cama se había caído y se había desclavado el Cristo de su cruz; va a una ferretería

---

<sup>581</sup> *Segundo abecedario*, op. cit., pp. 30-31.

con la intención de encontrar unos clavos, pero se siente incapaz de clavarlos y revivir así la crucifixión de Cristo, su dolor y su muerte; finalmente, rellena los agujeritos de los clavos con cera y sujeta el Cristo a su cruz con una cinta de seda blanca.<sup>582</sup> En otros casos, menos, el color negro de la indumentaria posee un claro simbolismo de destrucción y muerte, contexto en el que se insertan también el azul cárdeno y la combinación blanco-negro. Así lo observamos en esta descripción enumerativa que presenta mediante sinécdoques a un grupo de personajes en la novela *La salamandra*:

“Ropas hechas harapos o arcoiris de piezas, malolientes de sudor; boinas sebosas como hongos negros de la muerte, gorrillas viseras de chulos fantásticos, que estuviesen en un velatorio, manos con venas hinchadas, de un azul cárdeno, bocas sin dientes, cabelleras como de alambre o esculpidas, mandiles a rayas blancas y negras y los pañuelos, esta vez todos negros y escurridizos, a la cabeza, que se necesitaba anudarlos muchas veces y tirar de ellos sobre la frente para que siguiesen formando el óvalo funerario de los rostros”.<sup>583</sup>

Véase también cómo la descripción de su indumentaria refleja la extracción social de los personajes, según decía arriba.

El rojo es también color de preferencia en el atuendo de los personajes. Su simbolismo de vida, amor y muerte se nos ha revelado conjuntamente en la dama de *Maestro Huidobro*. Aunque sobresale casi siempre como símbolo de vida, y así lo observamos en *Sara de Ur*, que, ya en las primeras páginas de la novela, lleva “un collar de cuentas rojas” y “unos zapatos rojos de tacón muy alto”. Cuando el agua del pozo que tenían Sara y Abram junto a su casa se secó, “Sara se puso muy triste. Las criaditas y esclavillas que la rodeaban comenzaron a sollozar, desgarraron sus vestidos rojos...”<sup>584</sup>

---

<sup>582</sup> Ambos relatos, “La Catalinilla” y “La ladrona”, pertenecen a *Un dedo en los labios*, p. 65 y 93, respectivamente.

<sup>583</sup> *La salamandra*, Barcelona, Destino, 1973, p. 23.

<sup>584</sup> *Sara de Ur*, op. cit. p. 12. (Se cita por la edición de Anthropos, como en anteriores ocasiones).

En las narraciones de Jiménez Lozano no hay análisis psicológico ni sociológico de los personajes, al menos de las características con que dicho análisis suele presentarse en otras novelas. Conocemos el mundo interior del personaje -sus temores, miedos y zozobras, certidumbres, anhelos, heridas del alma y sufrimientos, esperanzas y alegrías, etc.-, pero no porque se analice, sino por sus acciones o conversaciones, o por esos rasgos descriptivos a los que acabamos de referirnos. El porqué de esa ausencia de psicología frente a presencia de vida interior se explica atendiendo a la concepción de la novela que tiene el escritor:

“La novela y el cuento son ciertamente, antes que nada, un instrumento de conocimiento mediante un acercamiento por los sótanos, por el lado de atrás de la trama. Mucho más profundo que la psicología o el psicoanálisis, porque su lenguaje y ese acercamiento son míticos, y la vida del hombre sólo puede ser entendida a través de los mitos. De ahí la enorme superficialidad de la novela psicológica o de la pintura de caracteres y pasiones. Para esto están los consultorios. La narración tiene que descubrir el corazón humano y la trama o urdimbre de las acciones humanas, el misterio terrible de lo que al hombre le ocurre. Asomarse a eso, quiero decir. Y para eso hay que asomarse al infierno.

La clave del éxito de una novela o de un cuento está, sin embargo, en no ir más allá del psicologismo, de la pintura de caracteres. A los hombres les gusta mirarse al espejo, incluso esos espejos cóncavos o convexos que les deforman. Saben que es un juego y nada más. Lo que no soportan, naturalmente, es que se les hurgue dentro y se toquen sus heridas al vivo, se les muestre la trampa de la vida en que quedaron atrapados al nacer, o la misma hermosura de ésta que es tan insostenible: el Billy Bud, de Melville, por ejemplo, o Dostoievski, o Kafka, o la pequeña Mouchette, de Bernanos”.<sup>585</sup>

“El manantial de la memoria”. Los personajes de Jiménez Lozano son seres con historia y con memoria. Como sabemos, tres son los capítulos dedicados a los orígenes del personaje en *Maestro Huidobro*. Todos los protagonistas de sus novelas tienen ascendientes, una familia con su singularidad étnica, cultural y/o religiosa,

---

<sup>585</sup> *Los tres cuadernos rojos*, op. cit., p. 78.



unos orígenes a los que están vinculados su peripecia vital y su destino. Veamos algunos ejemplos.

En *El mudejarillo*, el protagonista es nombrado precisamente por su origen islámico; su condición de mudéjar y sus orígenes humildes -la pobreza material extrema en que vivía la familia- se describen con claridad en los primeros capítulos de la novela.<sup>586</sup> El título designa a una persona no por su nombre propio, sino por el nombre de la colectividad a la que pertenece: los mudéjares. El lector medianamente avisado vuelve su mirada a la historia, a ese tiempo de convivencia de las tres naciones, cuando los islámicos vivían como tal grupo social entre los cristianos y se llamaban mudéjares. Sabe también, como nos recuerda Jiménez Lozano en su ensayo *Sobre judíos, moriscos y conversos*, que a partir de la conquista de Granada, “todo islámico en cualquier parte del territorio español era un vencido”.<sup>587</sup> Los orígenes del personaje se detallan en el capítulo “Los antepasados”, donde se expresa de nuevo la absoluta carencia de honra y dineros, los dos bienes más preciados en el tiempo histórico en que se ubica la novela.

En *La boda de Ángela*, la familia lo es todo, y en especial, la hermana del narrador, Tesa, a quien aquel dirige la novela, y la madre ambos, doña Teresa Soldati. Es ella la que libera a su nieta Ángela del yugo de un matrimonio de conveniencia, enfrentándose así al mundo vacío y hostil que las rodea en un acto de libertad soberana y afirmación de su dignidad. Los orígenes de la familia se van desgranando en los primeros capítulos, sobre todo el segundo, en el que se nombra el contenido de un trastero de la casa al que llamaban “la habitación del catastro”. Objetos de todo tipo, papeles, documentos y, sobre todo, pinturas y fotografías de los antecesores de la familia. Matrimonios, seres solitarios, aquejados de diversas dolencias del cuerpo o del alma, otros muertos en su niñez o juventud, frailes y monjas o clérigos de alto rango, toda una galería de personajes cuyo recuerdo está ahí como invitación al

---

<sup>586</sup> Véase, por ejemplo, la soberbia descripción que ocupa casi todo el capítulo “El otro invierno”, donde la pobreza se agrava con la sensación de frío y sus consecuencias sobre la naturaleza: inmovilidad, quietud, muerte y silencio lo impregnan todo. El diminutivo “pucherillo” se convierte en el único hilo de vida, aparece como un hálito de vida insuflado en medio de la muerte. (*El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 14).

<sup>587</sup> Op. cit., p. 93.

desprecio de las cosas mundanas que caracteriza a doña Teresa Soldati, a Tesa, al narrador:

“Y, cuando has ido revolviendo día tras día y has tenido todo esto en tus manos, es como si se abrieran las sesiones del Juicio Final y te parece que en derredor se sientan todas esas gentes de donde venimos para escuchar la historia de su vida y de la nuestra escrita en el Libro, y ver que esas historias de cada uno apenas si llegan a dos renglones para los que más vivieron. [...] ¿Qué más es la vida?, pensabas. ¿Y para esto se molestarían los ángeles en tocar la trompeta el Día Último?”.<sup>588</sup>

Lita, la otra hermana y madre de Ángela, había sido la más “apegada al mundo” de la familia, y ahora sufría las consecuencias: el menosprecio de su esposo, el vizconde, y una profunda infelicidad; la misma infelicidad que pretende cobrarse una nueva presa con la boda de Ángela. Sin embargo, esto no sucederá porque la fortaleza de la familia encarnada en su abuela, marcará de modo definitivo su destino.

En la novela de carácter policíaco *Agua de noria*, los orígenes de los personajes se detallan de igual modo y constituyen un factor decisivo en su trayectoria vital. Alicia Nila Martínez lo ha explicado muy bien en referencia a tres personajes: el comisario Valtodano, el doctor Fito Toya y el doctor Palson.<sup>589</sup> La novela trata el tema del conflicto ético que plantea la utilización de seres humanos como cobayas en la investigación médica y científica. El comisario Valtodano busca y halla a los culpables de uno de estos casos, el del señor Eliseo. La firme determinación de seguir luchando contra las injusticias -el motivo por el que se había hecho policía- constituye el destino del comisario Desi Valtodano al final de la novela, destino que había sido el de su familia paterna: gentes de leyes, defensores de la justicia y el orden. El doctor Palson, descendiente de una saga de pastores luteranos, se debate, como ya lo hicieran sus antecesores, entre la razón y la fe, entre las verdades de la

---

<sup>588</sup> *La boda de Ángela*, Barcelona, Seix-Barral, 1993, p. 27.

<sup>589</sup> MARTÍNEZ DÍAZ, A. N., 2009, “Ni polis ni ladrones: *Agua de noria*. Hacia una teoría del personaje en la novelística de José Jiménez Lozano”, en A. N. Martínez Díaz y E. Navío Castellano, (eds.), *Literaturas de la posmodernidad*, Madrid, Fragua, pp. 87-98.

ciencia y sus creencias. Finalmente, dimite de su puesto y abandona la clínica.<sup>590</sup> El joven doctor Fito Toya antepone los avances de la ciencia a la vida de los seres con los que experimenta. Comparte profesión y éxito con su progenitor, que trabaja en la misma clínica. Su peripecia vital es compleja y su destino resulta trágico, pues termina suicidándose cuando toma conciencia de la inmoralidad y gravedad de sus actos.<sup>591</sup>

En la fábula *Un pintor de Alejandría*, la alusión al origen judío del personaje Juan de las Salinas aparece ya en la tercera página, donde se nombra a su abuelo, Juan el Esperaindeo, hombre compasivo y bueno, virtud reconocida también por todo el pueblo en Juan de las Salinas. Los orígenes del personaje se detallan en el capítulo titulado “El árbol genealógico”. Muchos de sus ascendientes habían sido médicos, cirujanos y físicos de renombre, aunque también se encontraba entre su parentela Doña Beatriz Paleóloga, quien procedía de la tierra bizantina y de allí había traído las maravillosas mercancías que iba vendiendo por los pueblos de Castilla. Lo que este capítulo pone de manifiesto de nuevo es el origen judío de Juan de las Salinas, al que se añade la ascendencia oriental como un guiño humorístico y polisémico, y su buen corazón:

“Aunque todo el mundo sabía que los árboles de las genealogías tenían muchas estancias y cartelas muy enrevesadas e increíbles, pero no por eso menos verdaderas, y otras veces tenían podas muy dolorosas, y también estaban a punto de secarse o incluso se secaban desde el tronco, y era muy complicado e inseguro llegar a cualquier conclusión.

Era mejor dejarlo, y que nadie recordase esa clase de árboles de las familias hacia arriba o hacia atrás de los que tan fácil era hacer leña. Y todo el mundo sabía, además, que él, Juan de las Salinas, no era mal hombre, y con esto era suficiente...”<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Lo que plantea “la opción de regresar, mediante un proceso de anamnesis, a las verdades primeras. Aquellas en las que creemos sin necesidad de verlas, a aquellas que dan sentido y son referentes del mundo, para poder así re-conciliarnos y re-encontrarnos con lo que somos”. (Ibíd., p. 95).

<sup>591</sup> “Su muerte se convierte en una universal elegía de la vida, pero también de esperanza de una redención”. (Ibíd., p. 94).

<sup>592</sup> *Un pintor de Alejandría*, op. cit., p. 38.

La memoria de quiénes son y de dónde proceden, acompaña a los personajes a lo largo de su vida y es, en no pocas ocasiones, el móvil de sus actitudes ante la vida y de sus acciones. En el cuento “Los cuquillos” el narrador-personaje y su familia deciden parar un proceso judicial abierto contra el señorito don Luis, porque éste había deshonrado a la Concha, su hija. Lo hacen tras recordar, uno por uno, los abusos que vienen sufriendo por parte de la familia del señorito don Luis y cómo ellos, los pobres, siempre han estado indefensos ante los poderosos. Cuando su mujer, la Ignacia, le confiesa que tuvo que acostarse con don Herminio -padre del señorito don Luis- para que él saliese de la cárcel, la resignación, el desánimo y la amargura se apoderan del corazón del padre:

“Pero tiene razón la Ignacia: que hay que nacer, y nosotros hemos nacido para nada. Todos castrados teníamos que estar los pobres y ya se habría acabado la raza. Por eso, a lo mejor la Concha, con la desgracia, no encuentra acomodo de nadie, y sería mejor. Por lo menos por su parte esta familia de los cuquillos, como nos llaman, no cantaría más en este mundo, ni nadie podría reírse de nosotros”.<sup>593</sup>

La memoria de su propia vida suele ser crucial para los personajes de Jiménez Lozano, y especialmente la memoria de su infancia. Damián, personaje de *La salamandra*, llega a afirmar: “Solo los recuerdos de la niñez son recuerdos, Tomás, y los otros que copian la niñez”.<sup>594</sup> Él mismo había recuperado su fe tras dedicarse activamente a la causa anticlerical y compara esta recuperación de la fe con un regreso a la niñez, a todo lo que había amado en ese tiempo, a la inocencia y a la esperanza de la fe que había conocido de niño a través de su madre. La infancia de los protagonistas está presente en casi todas las fábulas de Jiménez Lozano (*Maestro Huidobro*, *El mudejarillo*, *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, *El viaje de Jonás*), y en muchas otras novelas (*La boda de Ángela*, *Los lobeznos*, *Un hombre en la raya*). La alusión a la ascendencia -sobre todo a las mujeres de la familia- y la infancia, como reveladoras de la visión del mundo y de la actitud vital de las personas, son constantes en las biografías escritas por el autor (la de Fray Luis de León, o la de Juan XIII), así como en la galería de retratos que se

---

<sup>593</sup> *El santo de mayo*, Barcelona, Destino, 1989, p. 24.

<sup>594</sup> *La salamandra*, Barcelona, Destino, 1973, p. 101.

recogen en el libro *Retratos y soledades* (santos, filósofos, pintores, músicos, escritores, cardenales...).<sup>595</sup>

“Personajes encontrados”. José Jiménez Lozano dice haberse encontrado y haber convivido con sus personajes; lejos de ser para él entes o criaturas ficcionales de su invención, los trata y se refiere a ellos como personas. Para el escritor, la persona siempre es un sujeto; es alguien: un ser único e irrepetible, dotado de ánima, es decir, de una interioridad que lo hace constitutivamente abierto a un más allá de lo meramente fáctico. No es un “él”, o un “otro” sin más, sino un “tú”, y por ello, sujeto de diálogo y comunicación. Un ser dotado de libertad y responsabilidad, capaz de las mayores atrocidades, pero también del amor más puro y generoso. Esta visión del hombre, que se desprende tanto de sus historias como de sus escritos ensayísticos y diarios, no está lejos de la antropología cristiana tal como se expresa, por ejemplo, en una breve exposición sobre el tema que se incluye entre los escritos introductorios del catálogo de la primera exposición de “Las Edades del Hombre”.<sup>596</sup>

Siendo como son sus personajes representación artística de la realidad, resulta esperable que Jiménez Lozano hable de ellos como de personas con las que ha convivido, vidas que le han salido al encuentro. De ahí que la necesaria participación del lector en la construcción del personaje de la que habla la teoría narratológica consista, en este caso, en que el lector se sienta invitado, o más bien impelido, a un encuentro con los personajes. Encuentro hecho de escucha, silencio, diálogo, convivencia, compañía. Encuentro que unas veces producirá alegría, consuelo, emoción o sobrecogimiento, y otras, inquietud, desasosiego, perplejidad, dolor o laceración de ánima.

---

<sup>595</sup> *Fray Luis de León*, Barcelona, Omega, Colección “Vidas literarias”, 2001; *Juan XXIII*, Salvat, Colección “Biblioteca Salvat de grandes biografías”, 1985; *Retratos y soledades*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1977.

<sup>596</sup> VV. AA., (1988), “Un cierto discurso sobre el hombre”, en *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Salamanca, Diócesis de Castilla y León / Caja de Ahorros de Salamanca / Junta de Castilla y León, pp. XXII-XXII.

Los personajes jimenezlozanianos responden, por decirlo en términos teóricos, al modelo de mundo ficcional verosímil,<sup>597</sup> lo que hace que sea inherente a su naturaleza la imposibilidad de conocerlos en su totalidad, como lo es a la naturaleza de las personas. Podemos analizar, estudiar, desentrañar todos y cada uno de los signos textuales y literarios que los componen, pero nunca dejarán de sorprendernos o de generar encuentros distintos según quién sea el lector que a ellos se acerque. El misterio que acompaña a toda persona acompaña también a estos seres de ficción. Como un silencio último que no puede desvelarse del todo. Ello apunta, creemos, a la génesis misma del personaje en la *inventio* del escritor, a los encuentros de los que nacen sus historias. El escritor tampoco conoce totalmente a sus personajes, y no puede dominarlos porque él no los crea, sino que les da voz y vida en su inherente contingencia. Además, en la cosmovisión de Jiménez Lozano, sólo el día del Juicio Último serán desvelados todos los misterios y conocidas en su verdadero peso y valor las vidas de todos los seres humanos, tal como se expresa en las imágenes del Juicio Final de *Maestro Huidobro*, o en las que configuran el imaginario de *Un pintor de Alejandría* y de todos los demás relatos sobre el tema a los que aludimos en páginas precedentes. “Una narración es vida o no es nada”, asegura Jiménez Lozano. En paralelo con las palabras del autor, y con todas las salvedades teóricas, podemos nosotros afirmar que “un personaje de una historia escrita por José Jiménez Lozano es persona o no es nada”.

En todo caso, la competencia de cada lector le permitirá interpretar el material lingüístico y literario que la obra ofrece sobre el personaje y llegar así al mayor grado de conocimiento posible, teniendo en cuenta que el personaje, como toda realidad artística, es una realidad inabarcable en su totalidad, y polivalente.

Dicho todo lo anterior, es momento de abordar los personajes de *Maestro Huidobro* como sujetos de las funciones simbólicas. Puesto que no conocemos teoría más convincente sobre el personaje novelesco que la ofrecida por Carmen Boves en su semiología de la novela, asumimos algunos de sus términos y conceptos, aunque

---

<sup>597</sup> ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1998, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, op. cit.

haremos notar las diferencias que proceden de su aplicación a la Poética del Imaginario.

En primer lugar, se emplea el término *sujeto*, que en la semiología de la novela está relacionado con la condición de *actante* del personaje, es decir, con la función que éste desempeña en el entramado de funciones que constituyen la acción del relato como categoría sintáctica.<sup>598</sup> El actante sería el personaje despojado de sus caracteres individualizadores y descriptivos, o haciendo abstracción de ellos, y considerado sólo por su función en el relato. Cuando hablamos del personaje como sujeto de una función simbólica nos referimos al personaje considerado como soporte de unas acciones que poseen valor de convocatoria imaginaria en la novela, y que, por tanto, revelan los universales de la antropología imaginaria. Tal vez sea conveniente aclarar que el personaje es bastante más complejo, es más que su *etiqueta simbólica*, pues hay modos de ser, cualidades, relaciones, etc., que lo configuran y que no tienen que ver sólo con su perfil simbólico.<sup>599</sup> (De ahí que nos hayamos detenido en la exposición introductoria sobre el personaje en la poética de la narración de J. Jiménez Lozano, en la que esperamos haber dado siquiera una idea de la centralidad y la complejidad del personaje en la novelística del autor).<sup>600</sup> La semiología distingue el actante-sujeto, que suele ser el protagonista de la novela, de los actantes-objeto. De igual modo, se establecen categorías como destinador-destinatario y ayudante-oponente, siempre en referencia a una acción funcional del relato. Anotamos una primera diferencia sustancial: en Poética del Imaginario, el sujeto es siempre agente

---

<sup>598</sup> El personaje, en tanto que actante, constituye una más de las unidades sintácticas de la novela, junto a las funciones y el cronotopo. Cfr. BOVES NAVES, M. C., 1993, “Análisis sintáctico de la novela”, en *La novela*, Madrid, Síntesis, pp. 105-182.

<sup>599</sup> C. Boves ha explicado en varias ocasiones que “la complejidad del personaje no queda mermada por su categoría actancial”. (“El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en *El personaje novelesco*, op. cit., p. 59). E incluso ha reconocido lo siguiente: “En realidad el personaje tiene las dos dimensiones, es un trasunto de una persona, pues tiene los atributos humanos: habla, actúa, tiene sentimientos, inteligencia, se relaciona con otros seres humanos, etc., y es también, como creación novelesca, una unidad de referencias textuales en el discurso donde actúa como sujeto...”. (*La novela*, op. cit., p. 149).

<sup>600</sup> De ellas da cuenta el hecho de que se hayan escrito sendas tesis doctorales sobre la obra de J. Jiménez Lozano que han hecho de los personajes objeto de estudio: *Las figuras femeninas y la dimensión religiosa en la obra narrativa de José Jiménez Lozano*, de Victoria Howell, y *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*, de Alicia Nila Martínez Díaz, ambas citadas anteriormente.

de la acción que se revela simbólica, y esa acción es la que recibe el nombre de *función simbólica*. No todas las acciones que realiza un personaje lo son, aunque lo identifiquen y le doten de rasgos individualizadores. Por ejemplo, la acción de enseñar es muy importante en *Maestro Huidobro*, hasta el punto de que el título de la novela la resalta, pero no se ha revelado como una acción especialmente significativa en el plano simbólico, no apunta directamente a una matriz verbal del imaginario - aunque pueda adscribirse por su sugerencia imaginaria al régimen diurno de la imagen- como sí lo hacen, por ejemplo, la acción de encender o la acción de guardar. Estas dos son funciones simbólicas, puesto que remiten a los esquemas verbales del simbolismo de progreso y del simbolismo de intimidad, respectivamente. Del mismo modo que no todas las acciones son funcionales en un análisis semiológico, tampoco todas las acciones son funciones simbólicas en un análisis poético-imaginario.

Para la determinación de un personaje como sujeto de una función simbólica es primordial que éste sea agente de la acción, no basta con que sea el destinatario de la misma. Lo que constituye a un personaje en sujeto del narrar o contar historias es que él mismo las cuente, no basta con que las escuche, y ello a pesar de que hay funciones simbólicas que implican reciprocidad. Son las funciones simbólicas las que constituyen al personaje en sujeto de..., único y distinto de otros, aunque esos otros realicen eventualmente las mismas funciones que él en algún momento de la novela y compartan, por ello, su imaginario. Maestro Huidobro es sujeto del encender, y precisamente porque comparten en algún punto su imaginario de esperanza, lo son también las hermanas Clemencia y Constancia, lo es Mosén Pascual, y lo son otros muchos personajes de la novela. En el análisis poético-imaginario lo eminential de cada personaje es el ser *sujeto de*.

A riesgo de desviarnos un poco del discurso teórico que nos ocupa, parece oportuno recordar que hay un libro de J. Jiménez Lozano en el que se despliega con suma elocuencia el valor antropológico que poseen algunas acciones, y que, en los términos del autor, “el hombre se constituye en sujeto al realizarlas”. No es que el



término sujeto tenga en *Estampas y memorias*<sup>601</sup> la misma significación y sentido que adquiere en el marco teórico de la Poética del Imaginario, pero sí resulta llamativo que, en la cosmovisión del escritor, el encender una candela, el mirar un icono, el pintarlo o fotografiarlo, el orar o el recordar, sean acciones que precisan de “un verdadero ejercicio y levantamiento del yo”. Son acciones que constituyen al hombre en sujeto. De hecho, casi todas las acciones de las que habla Jiménez Lozano en este libro, aparecen como funciones simbólicas en *Maestro Huidobro*: encender, iluminar, fotografiar, recordar, etc. Además, José Jiménez Lozano glosa un texto de G. Bachelard, fenomenólogo precursor de la Poética del imaginario, en las primeras páginas de *Estampas y memorias*. En dicho texto se halla la expresión “sujeto del verbo iluminar” con la misma pertinencia simbólica y trascendencia antropológica que le otorga Jiménez Lozano -y que el verbo posee en *Maestro Huidobro*-.<sup>602</sup>

El análisis de los personajes desde la perspectiva de la Poética del Imaginario se ha de centrar en sus acciones para determinar cuáles sean funciones simbólicas. Dado que el verbo es la matriz arquetípica del imaginario -los arquetipos sustantivos y los arquetipos epítetos remiten siempre a un esquema verbal-, las acciones de los personajes adquieren una importancia capital: son ellas las que más directamente remiten a un esquema verbal de la antropología imaginaria. No obstante, hay rasgos descriptivos del personaje que llevan implícitas acciones y que pueden por tanto desvelar una función simbólica, pues también ellos remiten a esquemas verbales. Carmen Boves ha explicado cómo los signos lingüísticos con los que se construye el personaje en la novela, y con los que contamos a la hora de analizarlos, son de tres tipos: *signos de ser*, *signos de acción* y *signos de relación*. Los primeros suelen ser estáticos y se manifiestan mediante el nombre y los adjetivos; los segundos son signos dinámicos, ya que van cambiando según las funciones en las que el personaje toma parte, y se expresan mediante verbos; los terceros son los rasgos distintivos que

---

<sup>601</sup> En la presentación de *Estampas y memorias* (Madrid, Incafo, 1990), José Velicia dice que es un “libro de letras e imágenes, de prosas y estampas”, y que ha nacido “al calor de *Las Edades del Hombre*”. (p. 7). Esta relación del libro con la imagen viene a confirmar su interés para nuestro estudio, que ya se ha puesto en evidencia al citarlo en anteriores ocasiones. El libro está estructurado en tres *discursos*: I. Discurso del icono y la candela; II. Discurso de la cámara oscura; III. Discurso sobre las memorias. A ellos se unen las ilustraciones fotográficas y su descripción.

<sup>602</sup> *Ibídem*, p. 12.

ubican a los personajes en el cuadro de actantes y funciones de la novela.<sup>603</sup> En Poética del Imaginario, preferimos emplear los términos *rasgos de ser* y *rasgos de acción*, con el fin de evitar las connotaciones semiológicas de la palabra signo, dado que, en nuestro análisis, no interesan las unidades sintácticas de la novela ni las oposiciones entre los signos. Por el mismo motivo, prescindimos de los *signos de relación* como tales, pues los personajes como sujetos de las funciones simbólicas no se oponen, se agrupan en torno a los regímenes del imaginario que sus funciones revelan, a las constelaciones simbólicas de la novela a la que pertenecen. Del mismo modo que el lector puede hacerse con la *etiqueta semántica* del personaje, gracias a los tres tipos de signos que lo componen, se puede decir que la atención a los rasgos de ser y, especialmente, a los rasgos de acción, permite perfilar la *etiqueta simbólica* del personaje: el conjunto de acciones que lo convierten en sujeto de..., y que dibujan su imaginario. Maestro Huidobro es sujeto del mayor número de funciones simbólicas, por lo que su imaginario se presenta de modo más complejo y completo que el de otros personajes. No obstante, todos tienen su papel simbólico-imaginario dentro de la novela, así sean sujetos de una sola función; todo dependerá de lo relevante que sea dicha función desde el punto de vista de la antropología del imaginario y dentro de las constelaciones simbólicas de la novela. La señora Esperanza es sujeto del encender, verbo paradigmático de la constelación de la candela y de la estructuración dinámica de progreso del régimen nocturno, por lo que simbólicamente es un personaje principal, a pesar de su mínima intervención en los hechos, y a pesar de que su etiqueta simbólica presente una función única.

Los personajes que aparecen en las páginas de *Maestro Huidobro*, una novela corta en extensión y de tan mínima trama, son 85, si contamos los protagonistas de las historias intercaladas y los que sólo son nombrados. La razón de ser de muchos de ellos es precisamente su carácter de sujetos de una función simbólica, cuya recurrencia resulta significativa en el imaginario global de la novela. (No podemos olvidar que la redundancia forma parte de la lógica del imaginario). Ya se ha mencionado el caso de la señora Esperanza. Otro ejemplo sería el de los mensajeros

---

<sup>603</sup> Cfr. “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en *El personaje novelesco*, op. cit., pp. 60-62.

del paraíso; si bien puede tratarse de personajes secundarios, su presencia es fundamental para la configuración imaginaria de la novela. Igualmente, el señor Benedicto, María Celeste y la anciana dueña de la Venta del Verdugo están simbólicamente emparentados como sujetos del narrar y su presencia es del todo relevante en la novela.

Una vez realizado el análisis, se concluye que los personajes secundarios de *Maestro Huidobro*, desde el punto de vista de la Poética del Imaginario, cumplen casi siempre una función de recurrencia que es importantísima en la gramática del imaginario.<sup>604</sup> La señora Ágatha, por añadir otro ejemplo, tiene una participación mínima en la trama de la novela, pero es sujeto del encender-iluminar y sujeto del guardar, dos funciones recurrentes que vienen a confirmar la prevalencia del régimen nocturno de la imagen en la novela, y esa fusión de los símbolos de intimidad y de esperanza tan característica de *Maestro Huidobro*. En suma, los personajes secundarios, juegan un papel de primer orden en la configuración del imaginario antropológico de la novela. Desde la práctica analítica semiológica, A. N. Martínez Díaz ha destacado también la importancia de los personajes secundarios en la novela del autor:

“Jiménez Lozano perfila unos personajes secundarios que suelen resultar determinantes para la comprensión de la novela, puesto que son portadores de muchas de las claves del mensaje de la obra literaria. Bien como personajes individualizados, bien como personajes grupales, los personajes secundarios de Jiménez Lozano siempre aportan a la narración significativos detalles mediante los cuales el lector reconstruye con mucha mayor exactitud la «fábula» de la historia”.<sup>605</sup>

El análisis de los personajes de *Maestro Huidobro* -su etiqueta simbólica y el modo en que se agrupan en torno a unas funciones, regímenes del imaginario y constelaciones simbólicas de la novela- se presenta de forma esquemática, mediante

---

<sup>604</sup> C. Boves ha señalado la fuerza y la originalidad que pueden tener los personajes secundarios en una novela, y se ha referido también a la recurrencia como una de sus funciones, aunque con distinto matiz, obviamente. “Podemos resumir las tesis sobre los personajes secundarios señalando tres circunstancias que los caracterizan frente a los principales: son signos generadores de realismo o de verosimilitud; cumplen funciones de contraste, o de recurrencia matizada; tienen una forma de presentación totalmente libre por parte del autor, que no se ve vinculado por otras partes u otros elementos de la obra”. (“El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, op. cit., p. 67).

<sup>605</sup> *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*, op. cit., pp. 126-127.

un cuadro de clasificación poético-imaginaria de los personajes de la novela. Sería reiterativo explicar por qué y en qué momentos de la novela se constituyen los personajes en sujetos de las acciones simbólicas, puesto que se ha hecho ya en el cap. 3 de la tesis.

Ahora bien, una pregunta emerge del proceso investigador que se ha llevado a cabo, y que ha permitido llegar a la propuesta de estudio de los personajes que se acaba de esbozar. ¿Es posible realizar un análisis poético-imaginario de los personajes de una novela sin haber analizado antes sus constelaciones simbólicas, es decir, sin un conocimiento previo de su volumen semántico-imaginario? Para responder con rotundidad y certeza absoluta deberíamos haber realizado la práctica investigadora partiendo del análisis de los apartados de este último capítulo de la tesis, y esto no ha sido así. Con esta premisa o salvedad por delante, nos atrevemos a afirmar que es imprescindible haber levantado el velo simbólico que cubre las principales imágenes de una novela para reconocer qué acciones de los personajes son funciones simbólicas y cuáles no. Cómo saber, por ejemplo, que la acción de fotografiar es en *Maestro Huidobro* función simbólica porque equivale a encender-iluminar. Cómo saber que el sonreír es una función simbólica sin haberlo relacionado antes con la imagen del espejo en la novela y su fecundo simbolismo. Y así podríamos seguir con varias funciones que se van ver reflejadas en el cuadro. Tal vez no sea necesario un análisis de las constelaciones tan exhaustivo y minucioso como el realizado en una tesis doctoral como ésta, pero análisis poético-imaginario previo al de los personajes ha de hacerse, un análisis que permita saber, al menos, cuáles son los regímenes del imaginario y las estructuras predominantes en la novela cuyos personajes se van a analizar.

En el caso de *Maestro Huidobro*, contamos con conocimientos muy precisos acerca de su imaginario antropológico, de modo que sólo queda comprobar y confirmar que también el estudio de los personajes como sujetos de funciones simbólicas revela las constantes antropológico-imaginarias de la novela. Así, habrá más personajes que se agrupan bajo las funciones simbólicas pertenecientes a la constelación del paraíso y a la constelación de la candela, ambas convergentes en la estructuración dinámica de

progreso. En segundo lugar, estarán los personajes cuyas acciones revelan la constelación de los tesoros de la intimidad, perteneciente a la estructuración dinámica de repliegue. Como sabemos, el viajar, a pesar de que su significación en la novela es claramente nocturna y de progreso, lleva implícitos esquemas verbales diurnos o de conquista (recorrer, expandir, conocer, buscar, investigar, etc.), por lo que los personajes como sujetos de tal función simbólica estarán presentes tanto en el régimen nocturno como en el diurno, tanto en la constelación del paraíso como en la constelación de la muerte y sus antítesis.

Antes del cuadro, unas palabras a propósito de la importancia del nombre propio como rasgo de ser del personaje en *Maestro Huidobro*. Los nombres de los personajes se presentan, desde el comienzo, cargados de notas intensivas para el lector mínimamente instruido en materia de literatura universal, y aún más para el lector familiarizado con la obra de José Jiménez Lozano. Entre los rasgos de ser, destacan en *Maestro Huidobro* tanto los nombres propios como los predicativos fijos de oficio. Ambos poseen notas de significación con las que superan el ser nombres vacíos que, como es habitual en la novela, el lector va llenando de contenido a medida que avanza en la lectura. Algunos nombres propios presentan connotaciones bíblicas y/o religiosas: Isidro, Esperanza, Mosén Pascual, Manuel, Miguel (los dos últimos son los nombres que recibe el padre de Idro), Clemencia, Constancia, Benedicto, Abel, etc. Otros deben sus notas intensivas a la intertextualidad literaria o al contexto histórico-cultural al que remiten. Bea, que es uno de los personajes del trío narrador, nos evoca la Beatriz de Dante. Elena, no sólo evoca a Helena de Troya (Idro esculpía su nombre en griego en todas las columnas y árboles de Arévalo), sino que, por ser espigadora e ir siempre su nombre relacionado con su ocupación, evoca al personaje bíblico de Ruth, la espigadora, “amiga entrañable” de José Jiménez Lozano.<sup>606</sup> Sonia es el nombre de un personaje de *Crimen y Castigo* al que también

---

<sup>606</sup> Ésta es una de las muchas ocasiones en las que J. Jiménez Lozano habla de ella: “¿Cómo no recordar, entonces, la hermosísima historia de Ruth, la espigadora? Es hermosísima y, como siempre ocurre con estas historias antiguas, de un tan sólido realismo y conocimiento de la naturaleza humana y de su aventura en la historia, que pasan por ella los siglos y su tranquila presencia sigue ahí. Y es igual que se haga advertencia de ella o no. No necesitan para nada publicidades ni coros de alabanza o denuesto estas historias, y los silencios hechos a propósito sobre ellas lo que consiguen simplemente es rodearlas del ámbito exacto que precisan para seguir estando ahí y que los hombres de sucesivas

ha prestado atención el autor, cómplice de Dostoievski. Paolo y Francesca son los enamorados de Dante y el señor Virgilio, su guía del paraíso.<sup>607</sup> María Celeste se llamaba la hija de Galileo Galilei, quien, por cierto, también es evocado en la novela por el viejo enamorado con el que se encontró un día el trajinero.<sup>608</sup> El señor Espinosa es obvio que trae ecos del filósofo Spinoza, otro gran amigo y cómplice del escritor. El Etíope está en *Un pintor de Alejandría*, y es figura artístico-literaria que refleja, en el universo literario de Jiménez Lozano, la presencia de Oriente en Castilla, el maridaje de lo islámico y lo cristiano, la historia de la que venimos y que, como tantas veces afirma Jiménez Lozano, es *res nostra*:

“Pero, ¿es que no eran «etíopes» hasta en su piel oscura y sus ojos almendrados muchos de estos cristianos mozárabes del entorno de Gennadio en Astorga, o en Tábara y en los otros lugares de oración tan orientalizados? ¿Acaso los propios ángeles de los Beatos no son «etíopes», y no es igualmente «etíope» esa lúcida imaginación de fauna oriental y fantástica del oso, el dromedario o el elefante de San Baudelio?”.<sup>609</sup>

Eumeo, Barbarroja, Dioscórides, Napoleón, Nemoroso..., apenas hay nombre propio en la novela que no comunique a los lectores una información adicional, unos valores connotativos que, consciente o inconscientemente, captarán. Ciertamente es que no todo lector potencial de la novela poseerá el bagaje cultural y literario que le permita estas sonoridades y resonancias de los nombres. También lo es que el fondo común de

---

generaciones sigan encontrándose. Y cuando se las encuentran se hacen amiguísimas para siempre de ellas”. (*Advenimientos*, op. cit., p. 195). Otra cita del escritor sobre Ruth puede leerse en *Los cuadernos de la letra pequeña*, op. cit., p.146.

<sup>607</sup> “En resumidas cuentas, se trata del ingreso de todos nosotros en otro más de los círculos del infierno al que desciende nuestro mundo; pero ni Dante ni Virgilio pueden servirnos ya de guía”. (*Advenimientos*, op. cit., p. 15). En *La luz de una candelera*, ya había hablado Jiménez Lozano de Virgilio como guía, aunque en cita de otro escritor: “Esta reflexión sobre Giovanni Macchia, en su excelente ensayo sobre Proust, *L’ange de la nuit*: «Un escritor, antes de ponerse a trabajar, se siente inclinado a leer algunas hermosas páginas de otro escritor que ama. Proust recuerda que Emerson raramente comenzaba a escribir sin haber leído una página de un diálogo de Platón. Y Dante no era el único poeta que Virgilio había logrado conducir hasta el umbral del Paraíso». Y es cierto que uno necesita con frecuencia compañía para bajar al infierno o cruzar el purgatorio o dirigirse hacia la luz, pero mi experiencia es que «Los Virgilios» te dejan en el umbral y que tienes que escribir solo”. (Op. cit., pp. 166-167). También menciona el escritor a Virgilio y a Dante en *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 48.

<sup>608</sup> Ambos, Galileo y su hija María Celeste, protagonizan el poema de J. Jiménez Lozano “La abjuración de Galileo” (*Tantas devastaciones*, op. cit., pp. 117-118).

<sup>609</sup> *Guía espiritual de Castilla*, op. cit., p. 40.

antropología imaginaria está ahí, en algunos nombres, y que es universal. Recordemos el nombre de la madre de Idro, María del Mar, que remite al arquetipo de intimidad y morada sin igual, o el apodo Barbarroja que lleva en sí la llama del fuego y la esperanza. Seguramente, cada lector traerá al mundo de la novela, si no todas, sí algunas de esas historias y personajes que los nombres connotan. Será difícil que un lector jovencísimo identifique como bíblicos algunos nombres y sepa quién era Abel, o que Manuel significa “Dios con nosotros”, pero seguramente un lector lleno de años sabrá todo eso, y conocerá además a algún “mosén” o algún Isidro que haya nacido, como el protagonista, el día del santo labrador, el 15 de mayo.<sup>610</sup>

Es igualmente destacable la cantidad de nombres de oficio -estado u ocupación- que aparecen en *Maestro Huidobro*, muchos de los cuales se presentan como rasgo de ser del personaje: maestro, médico, ama de llaves, saltimbanqui, tocador de viola triste, ebanista, trajinero, pocero, tejero, peón caminero, espigadora, capitán de barco, comadrona, boticario, titiritero, encendedora de fuego, especiero, cura, monja, portera, director de colegio, profesor, cartero, guía, jefe de estación, revisor de tren, pastor, escritor, pintor, doncella, agrimensor, leñador, ingeniero, jardinero. Oficios que, como hemos visto, a veces poseen un valor simbólico por la acción funcional a la que remiten (encendedora de fuego: encender; ama de llaves: guardar; trajinero: viajar, guardar), y otras veces, por la materia natural con que se llevan a cabo (especiero, jardinero, trajinero: tesoros; leñador: árbol-fuego mesiánico).

---

<sup>610</sup> Hay un artículo de Paloma Díaz-Mas, en el que, desde su perspectiva de escritora, da pistas muy interesantes sobre las características y la función de los nombres de los personajes en las narraciones. La autora habla, además, de su investigación sobre la función que los nombres propios cumplen en el Romancero, que no se limita a lo meramente denotativo, sino que con frecuencia transmiten al receptor unos rasgos del personaje y unas connotaciones. (“Los nombres de mis personajes”, en M. Mayoral, *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1989, pp. 107-120).

RÉGIMEN DIURNO		RÉGIMEN NOCTURNO			
ESTRUCTURAS DE CONQUISTA		ESTRUCTURAS DE REPLIEGUE		ESTRUCTURAS DE PROGRESO	
<i>Constelación “La muerte y sus antítesis”</i>		<i>Constelación “Los tesoros de la intimidad”</i>		<i>Constelación “La candela”</i> <i>Constelación “El paraíso”</i>	
<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de Acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>
Sujetos del destruir	Idro, Julio y Alipio	Sujetos del habitar	Los primeros pobladores de Alopeka, el hidalgo indiano don Martín de Huidobro, Maestro Huidobro y sus convecinos, el señor Benedicto el trajinero y su esposa, las hermanas Clemencia y Constancia, la superiora del monasterio ruso, Sonia, el señor Espinosa el especiero y los demás habitantes de Rello	Sujetos del encender (del iluminar, del fotografiar):	Maestro Huidobro, la señora Esperanza, Mosén Pascual, las señoritas Clemencia y Constancia, la señora Ágatha, los habitantes de Alopeka, el señor Benedicto
Sujetos del matar	El señor Martín, los forasteros con fusiles	Sujetos del recogerse y sujetos del estar al amor de la lumbre	Maestro Huidobro, la señora Ágatha, el señor Benedicto, la superiora del monasterio ruso, la dueña de la Venta del Verdugo, su nieta y todos los demás viajeros	Sujetos del viajar (del anunciar, del guiar, del contemplar, del buscar, del regresar):	Maestro Huidobro, don Austreberto, los niños de la escuela de Idro, el capitán de barco, El Etíope, Sonia (Silvia), la dama, la monja escritora y su compañera, el escritor manco, dos agrimensores, una mujer delgadita y silenciosa, el capitán de barco, el señor Virgilio, el guía ruso, el pastor Eumeo, el señor Espinosa, la dama



RÉGIMEN DIURNO		RÉGIMEN NOCTURNO			
ESTRUCTURAS DE CONQUISTA		ESTRUCTURAS DE REPLIEGUE		ESTRUCTURAS DE PROGRESO	
<i>Constelación “La muerte y sus antítesis”</i>		<i>Constelación “Los tesoros de la intimidad”</i>		<i>Constelación “La candela”</i> <i>Constelación “El paraíso”</i>	
<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>
Sujetos del morir	Maestro Huidobro, sus padres, las señoritas Clemencia y Constancia, don Austreberto, el señor Asterio, don Asclepiades, Elena	Sujetos del guardar	Maestro Huidobro, la señora Ágatha, la señora Esperanza, Mosén Pascual, las señoritas Clemencia y Constancia	Sujetos del recordar:	Bea, Cosme y yo (trío narrador), la señora Esperanza, Maestro Huidobro, las hermanas Clemencia y Constancia, el señor Benedicto, el señor Austreberto, el señor Asterio, la dueña de la Venta del Verdugo
Sujetos del buscar-investigar	Bea, Cosme y yo (el trío narrador), Maestro Huidobro	Sujetos del leer	Maestro Huidobro, el señor Espinosa, la señora Ágatha, Mosén Pascual, el caballero enamorado	Sujetos del narrar-contar historias (del recordar, del escuchar, del guardar silencio):	Maestro Huidobro, el trío narrador, las hermanas Clemencia y Constancia, el señor Benedicto, María Celeste, la dueña de la Venta del Verdugo, los niños que asisten a la escuela de conversaciones de Maestro Huidobro
Sujetos del enseñar	Maestro Huidobro, don Austreberto, Clemencia y Constancia, el señor Asterio	Sujetos del conversar	Maestro Huidobro; el señor Benedicto; Mosén Pascual; la superiora del monasterio ruso; los niños de “la escuela de conversaciones” de Maestro Huidobro; el pastor Eumeo; El Etíope, el señor Espinosa	Sujetos del amar-buscar al amor:	Maestro Huidobro, un antepasado de Maestro Huidobro “que se había matado por un amor desairado”, el viejo enamorado, el caballero enamorado, Sonia (Silvia, la dama), Paolo y Francesca
				Sujetos del reír-sonreír:	Bea; quien se mirara en el espejo de la abuela Engladina; Elena, la monja escritora, su compañera y el señor Benedicto; el viejo enamorado; la marioneta Barbarroja, Idro, Clemencia y Constancia, Sonia, la dama

RÉGIMEN DIURNO		RÉGIMEN NOCTURNO			
ESTRUCTURAS DE CONQUISTA		ESTRUCTURAS DE REPLIEGUE		ESTRUCTURAS DE PROGRESO	
<i>Constelación “La muerte y sus antítesis”</i>		<i>Constelación “Los tesoros de la intimidad”</i>		<i>Constelación “La candela”</i> <i>Constelación “El paraíso”</i>	
<i>Sujetos de acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de Acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>	<i>Sujetos de Acción simbólica</i>	<i>Personajes</i>
Sujetos del viajar:	Maestro Huidobro, don Austreberto, los niños de la escuela de Idro, el capitán de barco, El Etíope, Sonia (Silvia), la dama, la monja escritora y su compañera, el escritor manco, dos agrimensores, una mujer delgadita y silenciosa			Sujetos <i>del escribir</i> :	Maestro Huidobro, la monja escritora, el señor Espinosa, el hombre manco que era escritor
Sujetos del mandar	Mosén Pascual, el padre de Idro, don Asclepiádes, don Austreberto, el Padre Valverde, el director del primer colegio de Idro			Sujetos <i>del pintar</i> :	El Etíope
				Sujetos <i>del nombrar</i> :	El trío narrador, Maestro Huidobro

## CONCLUSIONES

En la introducción de este trabajo se planteaba como hipótesis que conocer el fondo de antropología imaginaria de una novela de José Jiménez Lozano, *Maestro Huidobro*, posibilitaría la comprensión de la totalidad de su obra, al tiempo que se presumía la pertinencia de la Poética del Imaginario como herramienta metodológica adecuada para desentrañarlo. La tesis que nos ocupa ha confirmado ambas hipótesis.

En primer lugar, se ha comprobado que el imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* ofrece claves de comprensión válidas para la totalidad de la obra de José Jiménez Lozano:

- El análisis de las constelaciones ha evidenciado qué universales simbólicos de cada uno de los tres regímenes del imaginario se activan en la obra del escritor, así como la fecundidad, la vivacidad y el dinamismo que tales símbolos adquieren en ella. Se ha demostrado cómo los símbolos mesiánicos del fuego y el árbol contribuyen decisivamente a levantar el imaginario de esperanza en la literatura de Jiménez Lozano, y cómo éstos emergen casi siempre en la morada o en el centro, es decir, en estrecha vinculación con los símbolos de intimidad. Se ha revelado la fertilidad imaginaria de los símbolos luminosos y ascensionales como manifestación de la vida que pugna por alzarse ante los imponderables del paso del tiempo y de la muerte; luz y vida que, además, se tornan necesarias para que los símbolos sintéticos del progreso mesiánico (el fuego-llama y el árbol, principalmente) desplieguen totalmente sus virtualidades simbólicas.
- Las peculiaridades imaginarias de autor, descubiertas a lo largo del análisis, trascienden los límites de *Maestro Huidobro* y ofrecen, por su propia naturaleza, un caudal de símbolos que están presentes en la obra toda del escritor. Los símbolos autónomos (el espejo, el cántaro, la dama, etc.) y el descubrimiento de la indisoluble unión de intimidad y progreso como marca imaginaria específica de *Maestro Huidobro* nos han llevado a las fuentes del universo literario de Jiménez Lozano, y a interpretar tales símbolos desde la visión del mundo y del

hombre que se desprende de ellas, descubriendo así la raigambre cristiana y bíblica de su imaginario.

- El análisis de los elementos de la narración en *Maestro Huidobro* a la luz de su imaginario antropológico (cfr. capítulo 4) ha aportado a este trabajo el conocimiento de algunos aspectos relevantes de la poética de la narración de José Jiménez Lozano, especialmente aquellos que guardan relación con el fondo de antropología imaginaria de su obra:
  - El papel de la memoria como fuente del narrador y origen del relato en *Maestro Huidobro* nos ha permitido comprender por qué memoria es sinónimo de esperanza en la obra de Jiménez Lozano, y descubrir que la memoria opera como realidad antropológica de primer orden en su novela, coherente con la prevalencia de la estructuración dinámica de progreso.
  - El estudio de la configuración cronotópica del imaginario en *Maestro Huidobro* arroja la conclusión de que, en la novela de José Jiménez Lozano, los símbolos antropológicos son principio estructurante y compositivo del texto: el tiempo narrativo obedece a la lógica del imaginario antes que a cualquier otra motivación, y el espacio (estancias, caminos, etc.) aloja siempre buena parte del espesor imaginario del relato.
  - En el marco de la Poética del Imaginario, el estudio poético-imaginario de los personajes de *Maestro Huidobro* se plantea en esta tesis como un posible modo de aproximación -ni el único ni el más potente- para analizar este elemento central de la narrativa de José Jiménez Lozano. El estudio va precedido de una exposición en la que se ofrecen algunas claves de la poética del personaje en la novelística del autor. La afirmación de la centralidad, de la complejidad y de la riqueza de los personajes en la narrativa de José Jiménez Lozano, que, con todas las salvedades, es comparable al misterio que acompaña toda vida humana, es

la principal conclusión que se obtiene de este acercamiento global al personaje jimenezlozaniano.

La pertinencia de la Poética del Imaginario, que en el punto de partida se sospechaba como metodología analítica adecuada al objeto de estudio y se planteó como hipótesis estrechamente relacionada con la primera, ha quedado igualmente demostrada en el curso de la investigación: la Poética del Imaginario ha proporcionado las herramientas necesarias para analizar el imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* en su totalidad, de manera detallada, exhaustiva y minuciosa, confirmando su validez como método de análisis literario. Se ha comprobado la eficacia del instrumental de análisis poético-imaginario con el que se contaba, al tiempo que se han ampliado los recursos metodológicos de la Poética del Imaginario en el ámbito concreto de su aplicación al género narrativo.

En la introducción de este trabajo se señalaban también dos objetivos del estudio: analizar el imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* y perfilar un posible modelo de análisis poético-imaginario del género novela. Al primer objetivo atañen conclusiones que pertenecen fundamentalmente al orden del contenido, mientras que el segundo objetivo nos ha conducido a conclusiones de orden metodológico que permiten concretar unas líneas básicas para el estudio de la antropología imaginaria en la novela.

En el orden del contenido, tras el estudio efectuado en los capítulos 3 y 4, cabe enunciar las siguientes conclusiones:

- El imaginario antropológico de *Maestro Huidobro* se caracteriza por el predominio del régimen nocturno de la imagen, en el que se hallan integrados los símbolos de vida del régimen diurno. Sólo una constelación simbólica, la muerte y sus antítesis, pertenece íntegramente a la simbólica diurna. La constelación de los tesoros de la intimidad refleja una de las dos vertientes del régimen nocturno destacadas en la novela: el simbolismo de la inversión y la intimidad. La constelación de la candela muestra la relevancia que adquiere en la narración el

otro gran conjunto simbólico nocturno, los símbolos del progreso mesiánico. Ambos, intimidad y progreso, confluyen en la constelación del paraíso y configuran la peculiaridad imaginaria más importante de *Maestro Huidobro*. La constelación del paraíso asume e integra símbolos de todas las demás, que toman forma de relato en los tres viajes del protagonista al paraíso. Símbolos del paraíso se desgranán en casi todos los capítulos de la novela, desde la tríada de los orígenes hasta el final. Una red de imágenes isomorfas componen las subconstelaciones que atraviesan estos viajes: el mensajero, los vehículos y estancias del viaje y la estancia paradisíaca. En ellas, los símbolos diurnos de luz y vida emergen en íntima unión con los de intimidad y los mesiánicos. La familia arquetípica del ciclo, a pesar de vincularse a la del progreso mesiánico en el atlas de la antropología imaginaria, tiene menor presencia e interés en *Maestro Huidobro* que el resto de conjuntos simbólicos.

- El imaginario antropológico global de *Maestro Huidobro* se puede interpretar a partir del universo literario de José Jiménez Lozano, marcado por la cosmovisión cristiana y bíblica del autor, por su personal entendimiento y asunción de las propuestas de la fe cristiana.
- Las series triádicas poseen valor de convocatoria imaginaria en *Maestro Huidobro*. En su génesis, obedecen a un impulso imaginario de síntesis encaminada al progreso, y constituyen para el lector una apertura hacia ese mismo simbolismo de esperanza mesiánica.
- El universo simbólico de *Maestro Huidobro* reúne las condiciones de medularidad y totalidad sobre las que se asienta la poeticidad de una obra literaria, según la Poética del Imaginario. El imaginario vívido y dinámico de la novela transparenta los universales simbólicos e integra los tres espacios antropológicos de la imaginación humana.
- La novela *Maestro Huidobro* constituye un símbolo de esperanza en sí misma. En virtud del papel primordial que el narrador otorga a la memoria (fuente y origen del relato, y ofrecimiento al lector de esa memoria como envío e

invitación a realizar el viaje al paraíso), ésta se activa en la novela en su doble vertiente de rememoración y anticipación. La figura del narrador se muestra así solidaria y coherente con la estructuración dinámica de progreso.

- *Maestro Huidobro* presenta una temporalidad abierta y un compromiso entre la determinación y la contingencia de los hechos narrados que se adecúan con nitidez a un relato que es símbolo de esperanza y en el que prevalece la estructuración dinámica de progreso. Las analepsis y las prolepsis sirven a esta estructuración, mientras que la estructuración dinámica de repliegue, propia del simbolismo de intimidad, se vehicula a través de la suspensión de la temporalidad y de la amplificación temporal que suponen las historias intercaladas.
- La configuración espacio-temporal del imaginario de *Maestro Huidobro* se concreta en el cronotopo del viaje al paraíso, dividido a su vez en cuatro subcronotopos (salida, camino, estancia y regreso) presentes en los tres viajes del protagonista al paraíso. Esta configuración espacio-temporal revela una dinámica de la ilusión fantástica entre la tensión postural diurna de expansión en el espacio y en el tiempo, que es tensión de búsqueda, y el recogimiento eufemizante nocturno de la estancia paradisíaca, ámbito sin igual de intimidad abierta a la esperanza y, por ello, indisolublemente unida a la actitud amoroso-copulativa. La tendencia a la síntesis, el aunar pasado y futuro en dinámica constante de progreso, queda expresa en la continuidad viajera del protagonista y de otros personajes; el viaje es acontecimiento repetido en la novela.
- El croquis de *Maestro Huidobro*, ubicado por el autor al final de la novela, de la que forma parte como epílogo-apéndice intraficcional, es una representación icónica de su imaginario espacial, al tiempo que tesoro de la intimidad y lugar privilegiado de la memoria del narrador; es marca de temporalidad imaginaria abierta. Su función principal consiste en favorecer la retrospección interpretativa del lector, y especialmente la antropológico-imaginaria. El croquis evidencia que narrador y personaje comparten la perspectiva final sobre el acontecimiento narrado, e invitan al lector a situarse en esa misma perspectiva, espacio-temporal y estimativa, del viaje al paraíso como *Imago mundi*. Como todo lo relacionado

con la memoria en la novela, el croquis tiene a la vez carácter rememorativo y anticipatorio, revela la tendencia a la síntesis característica de *Maestro Huidobro*.

- Los personajes de *Maestro Huidobro*, como sujetos de las funciones simbólicas, se agrupan en torno a las acciones reveladoras del simbolismo propio de cada constelación y de las estructuraciones dinámicas que se corresponden con ellas. La etiqueta simbólica del protagonista, Maestro Huidobro, se presenta como la más compleja y completa de la novela, dado que en ella concurren funciones simbólicas de las cuatro constelaciones que configuran el imaginario del relato. No obstante, los personajes secundarios juegan un papel fundamental en la configuración del imaginario antropológico de la novela: cumplen casi siempre una función de recurrencia, esencial en la composición del imaginario.

Presentamos a continuación las conclusiones de orden metodológico que se derivan de la aplicación de la Poética del Imaginario al estudio de *Maestro Huidobro*, y que pueden generalizarse como líneas básicas para el estudio poético-imaginario de la novela:

- El estudio del volumen semántico-imaginario resulta imprescindible para determinar con precisión y certeza el imaginario antropológico de una novela. En Poética del Imaginario lo eminentemente son las imágenes, los símbolos y las constelaciones; solamente tomándolas como objeto de estudio básico y primordial es posible descubrir y explicar en su totalidad el imaginario antropológico de una obra narrativa.
- Todos los elementos de la narración son susceptibles de análisis poético-imaginario; todos ellos son reveladores de imaginario en una novela. Significa que es posible estudiar el narrador, el cronotopo y los personajes con los instrumentos de análisis de la Poética del Imaginario, y que dicho estudio descubre el modo en que aparecen en la novela las estructuraciones dinámicas o grandes tendencias de la imaginación que se dibujan en la obra. Ahora bien, el estudio aislado de cualquiera de estos elementos sólo desvelaría una parte



limitada del imaginario antropológico de la novela; susceptible de enriquecimiento si se conocen previamente las constelaciones simbólicas que lo configuran.

- En el curso de esta investigación, el análisis de las constelaciones simbólicas se ha revelado como el mejor modo de abordar la semántica imaginaria de una novela. La metodología analítica ha de partir de las imágenes del texto para llegar a las constelaciones, tomando como referencia constante el atlas arquetípico de la antropología imaginaria durandiana. Éste ha permitido, en primer lugar, descubrir las sugerencias imaginarias de las imágenes para, más tarde, verificar sus valores simbólicos atendiendo a las menciones directas o indirectas de arquetipos, esquemas verbales, estructuras de representación simbólica o impulsos imaginarios.
- La búsqueda de posibles relaciones entre las imágenes y símbolos es una cuestión de método fundamental en el análisis de las constelaciones, ya que el imaginario antropológico se configura mediante redes asociativas. No existen elementos aislados en el imaginario novelesco, aunque sí universales simbólicos destacados o eminentes dentro de la novela; sin embargo, otros están ausentes o apenas se dibujan en la obra; unos y otros resultan de interés a la hora de conocer su imaginario global.
- Para la determinación de las constelaciones simbólicas es preciso conocer el universo literario del escritor cuya obra se analiza, puesto que sus peculiaridades imaginarias devienen imprescindibles a la hora de descubrir ciertos valores simbólicos o de reconocer como imágenes ciertas palabras y expresiones propias del autor. Esta afirmación, que se presume válida para el estudio poético-imaginario de cualquier novela, es certeza concluyente para el estudio de las novelas de José Jiménez Lozano, dada la riqueza de su universo literario y la singular capacidad del escritor para percibir y expresar el mundo en términos antropológico-imaginarios.

- Otra cuestión metodológica elemental, válida tanto para estudio de las constelaciones como de los elementos de la narración, es la atención al detalle, al fragmento, a lo aparentemente insignificante -ya sea palabra, acción, lugar o personaje-, cuyo valor imaginario viene dado por la redundancia, por la especial transparencia simbólica, o medularidad que aporta a la novela.
- La semántica imaginaria de las imágenes, que son necesariamente palabras del texto, suele revelarse con exactitud si se atiende a su significado etimológico primigenio y original, por lo tanto, el análisis poético-imaginario ha de contar con el léxico-semántico. En este punto, se abre una vía de estudio apasionante en el ámbito de la Lingüística, consistente en descubrir cómo la imaginación simbólica opera en el origen del lenguaje y cómo determina la historia de las palabras. La semántica diacrónica tal vez encuentre en el componente imaginario un aliado para el estudio de los procesos evolutivos de la lengua.
- La investigación ha puesto de manifiesto la implicación de las figuras retóricas en la composición imaginaria de la novela. Se ha demostrado que la metonimia - la asociación por contigüidad- subyace en la simbólica de intimidad, en todos los arquetipos del continente-contenido. La comparación puede servir a la lógica de la redundancia propia de lo imaginario o a la emergencia de símbolos clave de un fragmento; contribuye también a la vivacidad de las imágenes, a la transparencia de su encarnadura simbólica. La adjetivación bimembre y los epítetos han puesto en evidencia el valor de los atributos en Poética del Imaginario. En ocasiones, el polisíndeton coincide con la presencia de clasemas. Generalizando, se puede concluir que las figuras retóricas revelan los universales antropológicos y, por tanto, deben tenerse en cuenta a la hora de analizar el imaginario de cualquier novela. La línea de investigación abierta por Stefano Arduini sobre las figuras como universales antropológicos de la expresión promete ser fecunda en el ámbito de la Retórica.
- Para que las imágenes y símbolos se tornen historia narrada es absolutamente necesaria la presencia de un narrador que aporte el *dinamismo extrínseco*, gracias al cual las imágenes se asocian unas a otras. Para descubrir la estructuración

dinámica predominante en una novela a través de su narrador se ha de determinar su mayor o menor grado de implicación en los hechos narrados, la perspectiva que adopta, de dónde procede su “saber” sobre lo relatado, y, finalmente, cuál es el sentido global que pretende dar al relato mediante las técnicas del final, u otros aspectos característicos del narrador de cada novela.

- En lo relativo a la temporalidad imaginaria, esta tesis confirma la validez y la eficacia de la propuesta de análisis formulada por Alfonso Martín Jiménez, estructurada en torno a dos ejes: la distancia temporal entre el narrador y los sucesos que narra, y el orden de presentación de los sucesos por parte del narrador. También se ha comprobado cómo las técnicas narrativas que afectan al tiempo del relato (prolepsis, analepsis, amplificación, suspensión de la temporalidad, etc.) revelan tendencias de la imaginación simbólica: a las estructuras de repliegue corresponde la suspensión o indeterminación temporal, mientras que las de progreso pueden revelarse mediante las señales anticipatorias o los retrocesos en el tiempo, dado que dichas estructuras son sintéticas y ello implica el doble movimiento pasado-futuro.
- La configuración cronotópica del imaginario hace imprescindible analizar el tiempo en sus relaciones con el espacio, y viceversa. No obstante, cada uno tienen su especificidad y desvela por sí solo el imaginario antropológico de un relato. Es muy probable que el estudio de las constelaciones de cualquier novela conlleve necesariamente el de los espacios como reveladores de imaginario. Por tanto, si el estudio poético-imaginario de una narración comienza por el de su semántica imaginaria, éste incluirá el análisis del espacio narrativo, tal como ha sucedido en el análisis de *Maestro Huidobro*. Lo que no exime de abordarlo como parte del cronotopo imaginario, con el fin de descubrir los esquemas espacio-temporales que se activan en el relato y las estructuraciones dinámicas que revelan su imaginario antropológico.
- Los personajes, como sujetos de determinadas funciones simbólicas que remiten a las matrices verbales de los distintos regímenes del imaginario, revelan el imaginario de la novela. Para determinar cuáles son las funciones simbólicas de

una novela es necesario haber desentrañado sus imágenes, símbolos y constelaciones principales. De ahí que el estudio poético-imaginario de los personajes resulte dependiente del análisis de su semántica imaginaria y esté subordinado a ella. Los personajes secundarios pueden ser sujetos de funciones simbólicas determinantes de una novela, aunque su presencia en la trama sea mínima, por lo que pueden resultar decisivos en la configuración imaginaria global del relato.

Del análisis llevado a cabo en esta tesis han surgido algunas conclusiones de tipo metodológico que atañen exclusivamente al estudio antropológico-imaginario de la obra de José Jiménez Lozano. Si bien son pertinentes en el caso que nos ocupa, no se pueden extrapolar con carácter general al análisis poético-imaginario de la novela. Son las siguientes:

- La naturalidad con la que lo maravilloso irrumpe en lo cotidiano en la narrativa del autor se explica por su coherencia con la composición imaginaria del relato. De ahí que la atención a lo inverosímil, como mediación del imaginario, haya de ser práctica habitual en el estudio de las constelaciones simbólicas de sus obras. Lo inverosímil no quita ni pone realismo o verosimilitud a la novela, es una mediación de la imagen, una forma de expresar la simbolización de lo real como algo ínsito en la naturaleza humana.
- Podemos afirmar que la transparencia de los universales simbólicos es un rasgo principal de toda la obra literaria de Jiménez Lozano y explica algunas características de su estilo y lenguaje. En primer lugar, la poética del nombrar propia de su narrativa. La prevalencia del nombre y su enorme potencial para hacer presente lo nombrado se entienden bien si tenemos en cuenta que el nombre contiene lo que en Poética del Imaginario llamamos revestimiento atributo, es decir, una pregnancia simbólica que comunica con el lector en el núcleo mismo de su imaginario. El dinamismo y la fuerza del imaginario en la obra de José Jiménez Lozano explican su predilección por el nombre, y el hecho de que, en ocasiones, resulte innecesario el adjetivo. En segundo lugar, la transparencia de los universales simbólicos declara la abundancia de

comparaciones -cuyo valor como reveladoras de imaginario ya se ha detallado-, y la presencia más bien escasa de la metáfora en la literatura de Jiménez Lozano. La metáfora se torna innecesaria e irrelevante, no haría sino oscurecer el valor simbólico primordial que las palabras contienen *per se*, dado que éstas, al nombrar la realidad, vivifican la imaginación del lector porque nombran al tiempo los significados antropológico-imaginarios de esa misma realidad. En la misma línea, la brevedad de las novelas de Jiménez Lozano, especialmente de las fábulas, puede relacionarse con la pregnancia simbólica. Una novela con la densidad antropológico-imaginaria que posee la de Jiménez Lozano no precisa de muchas páginas para comunicar al lector una historia o, en los términos del escritor “levantar vida con palabras”, lo que constituye, como sabemos, la pretensión última de su literatura.

En las conclusiones precedentes se apuntaron dos líneas de investigación que podrían incluirse en los ámbitos de la Lingüística y de la Retórica, derivadas de la metodología aplicada en esta tesis.

Seguidamente se plantean otras vías de estudio e investigación abiertas tras el trabajo efectuado, bien como posible continuidad de los estudios literarios en el marco de la Poética del Imaginario, o como ampliación del estudio de *Maestro Huidobro*. El uso riguroso y en sus límites de la Poética del Imaginario nos ha permitido abordar su imaginario antropológico, sin embargo no permite el estudio de otros aspectos relevantes de la novela y, por extensión, de la narrativa de José Jiménez Lozano. Véase:

- La práctica de análisis poético-imaginario, centrada en esta tesis en *Maestro Huidobro*, ha arrojado una serie de conclusiones metodológicas que han de validarse o refutarse en trabajos posteriores, mediante el estudio de otras novelas de distintos autores. Del análisis de obras concretas, simultaneado con la profundización teórica en la Poética del Imaginario, han de surgir nuevos recursos y herramientas de análisis.

- Los fenómenos de intertextualidad interna que comunican *Maestro Huidobro* con otras fábulas y narraciones de José Jiménez Lozano, entre los cuales se han de incluir los aspectos simbólico-imaginarios.
- El estudio comparado de *Maestro Huidobro* y de los dos cuentos de José Jiménez Lozano con los que comparte protagonista, “El secreto de la nieve” y “Yo vi una vez a Ícaro”, constituye un apartado especial de la mencionada intertextualidad interna. Desde la perspectiva de la Poética del Imaginario, la investigación que ahora concluye nos ha proporcionado una hipótesis de partida razonable para acometer su estudio: en ambos cuentos se privilegia la constelación simbólica diurna porque tienden a complementar la vivacidad simbólica del ámbito antropológico del día, que en el imaginario de *Maestro Huidobro* es decisivo, pero se halla integrado en el régimen nocturno.
- La búsqueda de símbolos e imágenes en los cuentos de José Jiménez Lozano, realizada en el curso del análisis de las constelaciones de *Maestro Huidobro*, permite aventurar una interesante vía de estudio para los cuentos de Jiménez Lozano, la que resultaría de la puesta en diálogo y posible confluencia entre las categorías analíticas del acontecimiento y las de la Poética del Imaginario.
- Los fenómenos de intertextualidad literaria externa, manifiestos en esta tesis sobre *Maestro Huidobro*, son fundamentales en toda la obra de José Jiménez Lozano. Las afinidades del escritor con sus cómplices literarios resultan, en algún caso, evidentes; no tanto sus verdaderas conexiones, los imaginarios compartidos, que en ocasiones van en *pentimenti*, como suele decir el escritor. Descubrir, conocer y analizar la complicidad de Jiménez Lozano y *Maestro Huidobro* con Cervantes y su obra (no sólo el *Quijote*, sino también el *Persiles* y las *Novelas ejemplares*) sería, a nuestro entender, un estudio comparado que iluminaría ambas obras. El imaginario espacio-temporal compartido por el *Quijote* y *Maestro Huidobro* se ha mencionado en el capítulo 4, sin embargo proponemos hacer del tema objeto específico de posteriores estudios.

- Las huellas de la Biblia en *Maestro Huidobro* van mucho más allá de expresiones y personajes cuya ascendencia bíblica aparece claramente en la novela; su estudio constituye otra línea de investigación abierta en torno a la novela.
  
- Nos hemos atrevido a formular en el epígrafe 3.6 unas cuantas raíces cristianas del imaginario antropológico de *Maestro Huidobro*. La imaginación de José Jiménez Lozano es eminentemente cristiana, pero lo cristiano de su obra se aleja bastante de las adherencias y perversiones a las que el término y la realidad que éste nombra se hallan sometidos en el mundo actual y a la mirada que el hombre posmoderno tiene sobre ello. En la cosmovisión de J. Jiménez Lozano, lo cristiano se halla inseparablemente unido a lo bíblico, lo que no va tan de suyo como pudiera parecer. En relación a esta variable, la tesis ha confirmado que lo sustancialmente cristiano en la obra de José Jiménez Lozano guarda estrecha relación con lo específicamente literario de la misma, por lo que su estudio debería continuarse si se quiere llegar a comprender en profundidad su literatura.





## BIBLIOGRAFÍA

### La obra de José Jiménez Lozano

#### Novela

- 1971, *Historia de un otoño*, Barcelona, Destino.
- 1972, *El sambenito*, Barcelona, Destino.
- 1973, *La salamandra*, Barcelona, Destino.
- 1982, *Duelo en la casa grande*, Barcelona, Anthropos.
- 1985, *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, Barcelona, Anthropos.
- 1989, *Sara de Ur*, Barcelona, Anthropos. (1997, *Sara de Ur*, Introducción de Antonio Piedra, Madrid, Espasa Calpe).
- 1992, *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos.
- 1993, *Relación topográfica*, Barcelona, Anthropos.
- 1993, *La boda de Ángela*, Barcelona, Seix Barral.
- 1995, *Teorema de Pitágoras*, Barcelona, Seix Barral.
- 1996, *Las sandalias de plata*, Barcelona, Seix Barral.
- 1997, *Los compañeros*, Barcelona, Seix Barral.
- 1998, *Ronda de noche*, Barcelona, Seix Barral.
- 1999, *Las señoras*, Barcelona, Seix Barral.
- 1999, *Maestro Huidobro*, Barcelona, Anthropos. (2003, *Maestro Huidobro*, Madrid, Fondo de Cultura Económica / Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares).
- 2000, *Un hombre en la raya*, Barcelona, Seix Barral.
- 2001, *Los lobeznos*, Barcelona, Seix Barral.
- 2002, *El viaje de Jonás*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- 2004, *Carta de Tesa*, Barcelona, Seix Barral.
- 2005, *Las gallinas del Licenciado*, Barcelona, Seix Barral.
- 2007, *Libro de visitantes*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- 2008, *Agua de noria*, Barcelona, RBA.
- 2010, *Un pintor de Alejandría*, Madrid, Ediciones Encuentro.

#### Cuento

- 1976, *El santo de mayo*, Barcelona, Destino.
- 1988, *El grano de maíz rojo*, Barcelona, Anthropos.
- 1991, *Los grandes relatos*, Barcelona, Anthropos.

- 1993, *El cogedor de acianos*, Barcelona, Anthropos.
- 1993, *Objetos perdidos*, (antología), selección e introducción de F. J. Higuero, Valladolid, Ámbito.
- 1995, *Tom, Ojos Azules*, Valladolid, Diputación Provincial. (Cuento infantil).
- 1996, *Un dedo en los labios*, Madrid, Epasa Calpe.
- 1998, *El balneario*, (antología), selección del autor, Oviedo, Grupo Alsa.
- 2002, *Yo vi una vez a Ícaro*, (antología), selección de J. L. Puerto, Valladolid, Castilla Ediciones.
- 2005, *Antología de cuentos*, selección e introducción de A. Medina-Bocos, Madrid, Cátedra.
- 2006, *El ajuar de mamá*, Palencia, Menoscuarto Ediciones.
- 2007, *La piel de los tomates*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- 2009, *El azul sobrante*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- 2010, *El atlas de las cinco ínsulas*, Valladolid, El Gato Gris Ediciones.
- 2010, “Ni un detalle”, “El abrigo” y “La mancha imborrable”, en [<http://www.jimenezlozano.com>]

## Poesía

- 1979, “Oficio parvo”, en *El Ciervo*, 340-341, pp. 14-15. (Premio El Ciervo).
- 1992, *Tantas devastaciones*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén / Diputación Provincial.
- 1995, *Un fulgor tan breve*, Madrid, Hiperión.
- 1996, *El tiempo de Eurídice*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- 2000, *Pájaros*, Madrid, Huerga y Fierro.
- 2002, *Elegías menores*, Valencia, Pre-textos.
- 2003, *Siete poemas, un día*, pliego poético editado con motivo de la entrega del Premio Cervantes 2002 a José Jiménez Lozano, Festival de la Palabra / Universidad de Alcalá de Henares.
- 2005, *Elogios y celebraciones*, Valencia, Pre-textos.
- 2008, *Anunciaciones*, Valladolid, El Gato Gris Ediciones.
- 2010, *La estación que gusta al cuco*, Valencia, Pre-textos.

## Diarios

- 1986, *Los Tres Cuadernos Rojos*, Valladolid, Ámbito.
- 1992, *Segundo abecedario*, Barcelona, Anthropos.
- 1996, *La luz de una candela*, Barcelona, Anthropos.
- 2003, *Los cuadernos de la letra pequeña*, Valencia, Pre-textos.

- 2006, *Advenimientos*, Valencia, Pre-textos.
- 2010, *Los cuadernos de Rembrandt*, Valencia, Pre-textos.

## Ensayo

- 1961, *Nosotros los judíos*, Madrid, PPC.
- 1961, *Católicos, sí, pero...*, Madrid, PPC.
- 1963, *Un cristiano en rebeldía*, Salamanca, Sígueme.
- 1966, *Meditación española sobre la libertad religiosa*, Barcelona, Destino.
- 1973, *La ronquera de Fray Luis y otras inquisiciones*, Barcelona, Destino. (Recopilación de artículos periodísticos).
- 1973, *Juan XXIII*, Barcelona, Destino. (Editado también en Salvat, 1985).
- 1977, *Retratos y Soledades*, Madrid, Paulinas. (Recopilación de artículos periodísticos).
- 1978, *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*, Madrid, Taurus. (Nueva edición revisada por el autor en 2008, Barcelona, Seix Barral).
- 1980, *Monasterios en Valladolid*, Valladolid, Miñón.
- 1982, *Sobre judíos, moriscos y conversos*, Valladolid, Ámbito.
- 1984, *Guía espiritual de Castilla*, Valladolid, Ámbito.
- 1988, *Ávila*, Barcelona, Destino.
- 1988, *Los ojos del icono*, Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca.
- 1990, *Estampas y memorias*, Madrid, Incafo.
- 1998, *Una estancia holandesa. Conversación*, Barcelona, Anthropos. Coautora: Gurutze Galparsoro.
- 2000, *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, Trotta.
- 2001, *Fray Luis de León*, Barcelona, Ediciones Omega.
- 2002, *Ni venta ni alquiler*, Madrid, Huerga y Fierro. (Recopilación de artículos periodísticos).
- 2003, *Libros, libreros y lectores*, Valladolid, Ámbito.
- 2003, *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- 2012, *Obstinación del almendro y de la melancolía*, Zaragoza, Sibirana Editores.

## Artículos, prólogos y otros escritos

- 1979, “El mal en la literatura”, en *Communio*, I-V, pp. 64-75.
- 1983, “Desde mi Port-Royal”, en *Anthropos*, 25, p. 79.
- 1986, “Introducción”, en M. de Unamuno, *La tía Tula*, Barcelona, Planeta, pp. 9-29.
- 1990, “La reconstrucción del recuerdo”, en *La balsa de la medusa*, 14, pp. 3-15.

- 1991, *San Baudelio (Soria)*, León, Edilesa.
- 1991, *La Lugareja (Arévalo)*, León, Edilesa.
- 1992, *Ávila. Patrimonio de la humanidad*, León, Edilesa.
- 1992, *Madrigal de las Altas Torres. Palacio de Juan II*, León, Edilesa.
- 1992, “El carro de heno, y dos estancias más” en VV.AA., *Pecado, poder y sociedad en la historia*, Valladolid, Instituto de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, pp. 10- 39.
- 1992, “Introducción: Cercanías y descansaderos de Corte”, en VV.AA., *Itinerarios desde Madrid*, Madrid, Anaya, pp. 9-33.
- 1994, “Por qué se escribe” en VV.AA., *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, (coord. Antonio Piedra), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 19-34.
- 1996, “Sobre este oficio de escribir”, en *Archipiélago*, 26-27, pp. 158-162.
- 1997, “Fogatas de otoño”, en *ABC*, 20 de septiembre.
- 1997, “El poder de una llama”, en *ABC*, 17 de octubre.
- 2000, “El amor de la lumbre”, en *ABC*, 23 de abril.
- 2000, “Una maravillosa isla”, en *El Norte de Castilla*, 23 de abril.
- 2001, “El imaginario”. Inédito.
- 2001, “Un cigarrillo y un sombrero”, en *ABC*, 29 de julio.
- 2002, “El oficio de narrar” en J. Jiménez Lozano, *Contra el olvido*. Antología, ed. y selección de A. Medina-Bocos, León, Edilesa, pp. 7-8.
- 2002, “Una realidad y un icono”, en *Espacios naturales de Castilla y León*, Barcelona, Lunverg Editores, pp. 13-15.
- 2002, “Tiempo de hojuelas”, en *ABC*, 10 de febrero.
- 2002, “Asunto de levitas”, en *El Norte de Castilla*, 17 de febrero.
- 2003, “Palabras y baratijas”, (Discurso Premio Cervantes), en *El Norte de Castilla*, 24 de abril. (Recogido también en *Anthropos*, 200, pp. 102-107).
- 2004, “Introducción: Para saber quiénes somos”, en VV. AA., *Itinerarios de Isabel la Católica, 15 rutas de una reina viajera*, Madrid, Acento Editorial, pp. 6-11.
- 2004, “Y floreció el almendro”, en *El Norte de Castilla*, 15 de febrero.
- 2005, “Fuegos y fogatas”, en *ABC*, 23 de julio.
- 2005, “Apuntes y soledades” (Antología de textos de los diarios y poemarios), en A. P. Alencart, *Naturalezas del escritor. Ofrenda de amigos a José Jiménez Lozano*, Salamanca, Trilce Ediciones, pp. 111-168.
- 2006, “Gracias porque sí”, en A. de la Rica, (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano, (Actas del II Congreso de la Cátedra Félix Huarte)*, Pamplona, Eunsu, pp. 239-249.
- 2007, “Las obras del crepúsculo”, en J. M. Parreño, *Aún aprendo: últimas obras de Tiziano a Tàpies*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 21-31.
- 2008, *Personajes creados y personajes encontrados*, Madrid, CEU Ediciones.

- 2008, “La estación que hace daño”, en *El Norte de Castilla*, 9 de noviembre.
- 2009, “Prólogo: Un amigo y unos cuantos pájaros”, en S. Stuart Park, *Las hijas del canto. Las aves del cielo en la tradición bíblica y la poesía de José Jiménez Lozano*, Ediciones Camino Viejo, pp. 9-11.
- 2010, “La biblia y el invento del narrar”, Conferencia pronunciada en Alcalá de Henares el 17 de marzo de 2010. Disponible en la página web oficial del escritor [[http://www.jimenezlozano.com/v\\_portal/informacion/informacionver.asp?cod=202&te=14&idage=207&vap=0](http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=202&te=14&idage=207&vap=0)], (28 / 05 / 2012).
- 2011, “El oficio de escribir y sus asuntos”, en I. Blanco y P. Fernández (coords.), *Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura*, Madrid, Fragua, pp. 11-19.
- 2011, *Las llagas y los colores del mundo. Conversaciones literarias de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano*, Madrid, Ediciones Encuentro.

### **Estudios sobre la obra de J. Jiménez Lozano**

- ALBIAC, G., 1994, “Un discurso sobre la cultura. José Jiménez Lozano. Un exilio íntimo”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 83-89.
- ALENCART, A. P., (ed.), 2005, *Naturalezas del escritor. Ofrenda de amigos a José Jiménez Lozano*, Salamanca, Trilce Ediciones.
- ALVAREZ DE TOLEDO, B., 2009, “La voz subversiva y crítica de un escritor en la posmodernidad. Los artículos de José Jiménez Lozano en ABC”, en A. N. Martínez Díaz, y E. Navío Castellano, (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua, pp. 149-161.
- ANTUÑANO, G. J. LÓPEZ, 2000, “Al lector lo que le interesa es que le cuenten historias”, en *ABC de Castilla y León*, 14 de febrero.
- ARANGUREN, J. L. L., 1976, “Relatos de cristianismo castellano”, en *El País, Libros*, 12 de septiembre.
- 1985, “La Castilla de José Jiménez Lozano”, en *El País, Libros*, 17 de febrero.
- ARBONA, G., 2006, “La naturaleza del contar: las afinidades literarias entre José Jiménez Lozano y Flannery O’Connor”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 149-185.
- 2006, “Prólogo-coloquio de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano”, en F. O’Connor, *Un encuentro tardío con el enemigo*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 7-53.
- 2007, “Preliminar”, en J. Jiménez Lozano, *La piel de los tomates*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 7-25.
- 2008, *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco / Libros.
- 2009, “Prólogo: Las lágrimas de Nadejda y los añiles del mundo”, en J. Jiménez Lozano, *El azul sobrante*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 7-17.

- 2010, “Huellas de la poética bíblica en «Retratos de Mujeres Antiguas», de José Jiménez Lozano”, en *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Tomo 2 (*Reescrituras y traducción: perspectivas comparatistas*), Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, pp. 315-326. Coautor: Ignacio Carbajosa Pérez.
  - 2010, “El aroma del vaso. Coloquio con José Jiménez Lozano”, en J. Prades y E. Torano (eds.), *La razón de la esperanza*, Extensión universitaria, Madrid, Facultad de Teología San Dámaso, pp. 161-192.
  - 2011, *Las llagas y los colores del mundo. Conversaciones literarias con José Jiménez Lozano*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- ARCHIPIÉLAGO, 1996, “Conversación de un cuarto de hora”, en *Archipiélago*, 26-27, pp. 133-141.
- BELTRÁN, M. J., 2003, “La ‘víctima doble’ en *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac ben Yehuda (1325-1402)*, de José Jiménez Lozano”, en P. Joan i Tous y H. Notttembaum (eds.), *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XVI-XX)*, Romania Judaica, Tübingen, pp. 457-467.
- 2008, “Revelaciones. Los microrrelatos de José Jimenez Lozano”, en *Ínsula*, 741, septiembre, pp. 22-26.
- BLANCO JOVER, F., 2003, “Jiménez Lozano, el don José de Alcazarén”, en *El Ciervo*, 625, abril pp. 34-36.
- BONNÍN, Lea, 2003, “A vueltas con la memoria”, en *Anthropos*, 200, pp. 128-134.
- CALVO REVILLA, A., 2001, “La ciudad, un espacio de representación imaginaria en *Relación topográfica* de José Jiménez Lozano”, en *La nueva Literatura Hispánica* 5-7, pp. 23-45.
- 2008, “Semblanza de José Jiménez Lozano: los adentros del oficio de escribir”, en J. Jiménez Lozano, *Personajes creados y personajes encontrados*, Madrid, CEU Ediciones, pp. 9-20.
- CASTELO, S., 1994, “Los papeles diarios de Jiménez Lozano”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 157-159. (Artículo recogido también en *Anthropos*, 200, 2003, pp. 231-232).
- DE ASÍS GARROTE, M. D., 1997, “José Jiménez Lozano, un castellano cervantino”, en *Crítica*, febrero, pp. 14-17.
- DE LA RICA, A., 2006, “*Retratos y naturalezas muertas* en la obra de José Jiménez Lozano”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 29-44.
- DELIBES, M., 1989, “Reconocimiento de un gran escritor”, en *El Norte de Castilla*.
- DÍEZ, L. M., 2003, “La hermana risueña”, en *José Jiménez Lozano*, Nuestros Premios Cervantes, 3, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 182-186.
- DOMINGO Y BENITO, M.T., 1999, “Diminutas alegrías”, en *La mirada*, *El Correo de Andalucía*, 19 de junio.
- 1999, “El mundo es fábula”, en *La mirada*, *El Correo de Andalucía*, 3 de julio.
  - 1999, “Al contar las historias, he escrito lo que he visto y oído”, en *La mirada*, *El Correo de Andalucía*, 16 de octubre.

- 2000, “Pura literatura”, en *La mirada, El Correo de Andalucía*, 12 de febrero.
- 2002, “La condición humana”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, UCM, 19. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/lobeznos.html>].
- 2002, “Talante y escritura: *Maestro Huidobro*, de José Jiménez Lozano”, en *Espéculo*, 20. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/huidobro.html>].
- 2003, “El valor de los apreciativos en José Jiménez Lozano”, *Philologia Hispalenses*, Sevilla, 17, pp. 85-111.
- 2003, “Las oes modelan un habla”, en *Anthropos*, 200, pp. 189-197.
- 2007, “La narración y el susurro. Acercamiento a José Jiménez Lozano desde la onomatopeya”, en *Espéculo*, 34. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/onomatop.html>]
- GALPARSORO, G., 1998, *Una estancia holandesa. Conversación*, Barcelona, Anthropos. (Coautor: J. Jiménez Lozano).
- 2006, “Pocos mortales tienen biografía, afortunadamente”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 11-17.
- GARCÍA, Á., 2000, “Testigos del atardecer”, en *ABC Cultural*, 24 de junio.
- GARCÍA PRIETO, A., 2000, “Maestro Huidobro”, [[http://www.acepresa.com/articles/by\\_qpt/026-00-H/](http://www.acepresa.com/articles/by_qpt/026-00-H/)]
- GONZÁLEZ, J.R., 2003, Introducción a *José Jiménez Lozano*, Nuestros Premios Cervantes, 3, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 15-21.
- GONZÁLEZ SAINZ, J.A., 1996, “Para que todo esto no sea todo”, en *Archipiélago*, 26-27, pp. 141-146.
- 2003, “Escribir como si se pusiera una vela (La índole de la belleza)”, en *José Jiménez Lozano*, Nuestros Premios Cervantes, 3, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 131-144.
- HERRERO, F., 2007, “Dos aproximaciones al paraíso”, en S. A. de la Morena, *Soria en el paisaje II*, Editorial Soria Edita. [[http://www.jimenezlozano.com/v\\_portal/informacion/informacionver.asp?cod=11&te=6&idage=11&vap=0&npag=2](http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=11&te=6&idage=11&vap=0&npag=2)]
- HIGUERO, F.J., 1990, 1991, *La imaginación agónica de Jiménez Lozano*, Barcelona, Anthropos.
- 1993, *La memoria del narrador. La narrativa breve de Jiménez Lozano*, Valladolid, Ámbito.
- 1993, “Introducción: Jiménez Lozano o la permanencia del significado originario”, en J. Jiménez Lozano, *Objetos perdidos*, Antología de cuentos, (selec. F. J. Higuero), Valladolid, Ámbito, pp. 11-33.
- 1993, “La voz de los anamnéticos en *El mudejarillo*, de Jiménez Lozano”, en *Montearabí*, 15, pp. 33-63.
- 2000, “Apostando por la esperanza”, en *Archipiélago*, 30, pp. 137-138.
- HOWELL, V., 2008, *Las figuras femeninas y la dimensión religiosa en la obra narrativa de José Jiménez Lozano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, J.R., 2005, *La escritura reivindicada. Claves interpretativas en los ensayos de José Jiménez Lozano*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- KROKOVA, A., 2006, “Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 127-148.
- MARTÍN AIRES, C., 2003, “Cronología esencial de José Jiménez Lozano”, en *José Jiménez Lozano*, Nuestros Premios Cervantes, 3, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 113-115.
- MARTÍN GARZO, G., 1992, “Contar historias sirve para contar vidas de hombres”, en *Cambio 16*, núm.1.080, 3 de agosto.
- 2001, “El país de la púrpura”, en *El hilo azul*, Madrid, Aguilar, pp. 285-291.
- MARTINEZ DIAZ, A. N., 2009, “Ni polis ni ladrones: *Agua de Noria*. Hacia una teoría del personaje en la novelística de José Jiménez Lozano”, en A. N. Martínez Díaz y E. Navío Castellano, (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua, pp. 87-98.
- 2011, *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍNEZ ILLÁN, A., 2003, “Jiménez Lozano. La escritura de los silencios”, en *Nuestro tiempo*, 592, pp. 43-47.
- 2006, “Sobre la narración en los cuentos de José Jiménez Lozano”, en M. Frago, A. Martínez Illán y E. Cuevas Álvarez, *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*, Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 231-250.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. M., 2003, “*El viaje de Jonás*. Un relato fundante”, en *Anthropos*, 200, pp. 213-216.
- 2006, “La Poética del Imaginario lee *Tom, Ojos Azules*, de José Jiménez Lozano”, en A. de la Rica (ed.), *Homenaje a José Jiménez Lozano. Actas del II Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte*, Pamplona, Eunsa, pp. 207-230.
- MATE, R., 1979, 1994, “Narración y memoria. Reflexiones filosóficas sobre la obra de Jiménez Lozano”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 47-60.
- 2003, “Guardar al silencio”, en *Anthropos*, 200, pp. 143-149.
- MEDINA-BOCOS, A., 2003, “Introducción” y “Guía de lectura”, en José Jiménez Lozano, *Contra el olvido. Antología*, León, Edilesa.
- 2003, “Claves para la lectura de José Jiménez Lozano”, en *Anthropos*, 200, pp. 175-188.
- 2003, “De Port-Royal a Nínive: un recorrido por la obra de José Jiménez Lozano”, en J. R. González (ed.), *José Jiménez Lozano*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, pp. 25-36.
- 2005, “Introducción” a José Jiménez Lozano, en A. Medina-Bocos, *Antología de cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 13-26.
- MERINO BOBILLO, M., 2008, *La trayectoria intelectual de José Jiménez Lozano a través de su obra en prensa*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.



- 2011, *Palabras que apuntan lejos. La obra en prensa de José Jiménez Lozano*, Madrid, Fragua.
- 2011, “Síntomas de la imposición de los poderes en la sociedad contemporánea según José Jiménez Lozano en *La Razón* (2007)”, en *Revista Comunicación y Hombre*, 7, pp. 183-193.
- MERMALL, T., 1983, “José Jiménez Lozano y la renovación del género religioso”, en *Anthropos*, 25, pp. 66-69.
- 1994, “Estética y mística: El castillo interior de José Jiménez Lozano”, en *José Jiménez. Lozano, Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 91-98. (Artículo recogido también en *Anthropos*, 200, 2003, pp. 198-203.)
- MORENO GONZÁLEZ, S., 2008, *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- 2010, “Libertad e inconformismo: sobre la concepción del relato de José Jiménez Lozano”, en *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXII, 144, pp. 455-478.
- NARDI, S., 2005, *Il Viernes Santo nell'opera di José Jiménez Lozano: un "simbolismo" oscuro*, Tesis doctoral, Università degli Studi Roma Tre.
- ORIOI SERRES, C., 1993, “Soledad, poesía y re-creación en *El mudejarillo* de Jiménez Lozano”, en *Suplementos Anthropos*, 40, pp. 94-99.
- 1995, “Por puro amor de puro amor” en *Sara de Ur*, de Jiménez Lozano”, en *Cátedra Nova*, 2, pp. 147-158.
- 1998, “*Un dedo en los labios*, de José Jiménez Lozano”, en *Cátedra Nova*, 7, pp. 107-117.
- 2001, “*Maestro Huidobro*, de Jiménez Lozano”, en *Cátedra Nova*, 13, pp. 213-218.
- 2003, “J. Jiménez Lozano y los pájaros”, en *Cátedra Nova*, 17, pp. 169-174.
- PIEDRA, A., 1989, Introducción a *Sara de Ur*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-59.
- 1990, “*Sara de Ur*, el retozo del Génesis”, en *Ínsula*, 520, pp. 23-24.
- 2003, “Apunte biográfico”, en *Anthropos*, 200, pp. 116-119.
- POZUELO YVANCOS, J.M., 2002, 2003, “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”, en *José Jiménez Lozano*, Nuestros Premios Cervantes, 3, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 47-79. (Incluido también en *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, pp. 219-245).
- PUERTO, J.L., 2002, “Nota de presentación” en J. Jiménez Lozano, *Yo vi una vez a Ícaro*, Antología de cuentos (selec. J. L. Puerto), Valladolid, Castilla Ediciones, pp. 7-9.
- 2003, “Topografía de la herida. (Los cuentos de José Jiménez Lozano)”, en *Anthropos*, 200, pp. 204-212.
- ROSSI, R., 1992, “*Los grandes relatos* o la transposición del recuerdo”, en *Ínsula*, 541, p. 21.
- 1994, “La mirada planetaria de un “escritor de pueblo”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 37-45.
- SENABRE, R., 1991,2000, “*Maestro Huidobro*”, *El Cultural*, 30 de enero.

- STUART PARK, S., 2009, *Las hijas del canto. Las aves del cielo en la tradición bíblica y la poesía de José Jiménez Lozano*, Valladolid, Ediciones Camino Viejo.
- TANARRO, A., 2000, “En este oficio no hay lugar para el fracaso”, en *El Norte de Castilla*, 12 de febrero.
- 2002, “De Cervantes he aprendido a llamar a las cosas por su nombre”, en *El Norte de Castilla*, 13 de diciembre.
- THIEBAUT, C., 1994, “Un hilo de melancolía. (Sobre las escrituras de José Jiménez Lozano)”, en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Ministerio de Cultura, pp. 99-103.
- 2001, “El ensayo dialogado o el pensamiento adversativo. A propósito de un libro de José Jiménez Lozano”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, 44, pp. 103-109.
- VALLS, F., 2008, “Fulgores en un espejo oscuro: las cajas de cosas de José Jiménez Lozano”, en F. Valls, *La era de la brevedad. Soplando vidrio*, Madrid, Páginas de espuma, pp. 177-234. (Incluido también en I. Andrés Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del VI Congreso Internacional de Minificción*, pp. 347-370).
- VILORIA, M.A., 1992, “Lo importante es trazar al hombre”, en *El Norte de Castilla*, 10 de junio.

## Bibliografía General

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1986, “La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de El conde Lucanor”, en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, pp. 5-18.
- 1990, “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo” en *Epos*, vol. VI, pp. 303-314.
- 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- 1998, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- 2007, “La literatura es el viaje”, en M. Alfaro Amieiro (coord.), *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*, Madrid, Calambur, pp. 11-18.
- ALONSO SCHÖKEL, L., 1988, *Manual de poética hebrea*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- AMESTOY LEAL, B., 1991, *Poética de lo imaginario. La mujer y su configuración imaginaria en la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Trilce.
- ARDUINI, S., 1993, “La figura retórica como universal antropológico de la expresión”, en *Castilla. Estudios de literatura*, 18, pp. 7-18.
- 2000, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.
- AULLÓN DE HARO, P., (ed.), 1994, *Teoría de la Crítica Literaria*, Madrid, Trotta.

- BACHELARD, G., 1989, *La llama de una vela*, Barcelona, Laia / Monte Ávila Editores.
- 1994, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y la materia*, trad. cast. I. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
  - 1997, *La poética de la ensoñación*, trad. cast. I. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
  - 1997, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. cast. I. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
  - 1998, *La poética del espacio*, trad. cast. I. Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- 1993, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
  - 1998, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- BÉGUIN, A., 1993, *El alma romántica y el sueño*, trad. cast. M. Monteforte, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W., 1973, “El narrador”, en *Revista de Occidente*, 129, pp. 301-333.
- BETTELHEIM, B., 2001, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- BLANCH, A., 1996, (2ª ed.), *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC / Universidad Pontificia Comillas.
- BLESA, T., 1998, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- BRÉMOND, C., 1987, “Sobre la noción de motivo en el relato”, en VV. AA., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, pp. 115-124.
- BRENAN, G., 1984, *Historia de la literatura española*, prólogo de G. Torrente Ballester, Barcelona, Editorial Crítica.
- BURGOS, J., 1982, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., 1975, *La novela*, trad. cast. E. Sullá, Barcelona, Ariel.
- BOVES NAVES, M. C., 1984, “Los signos para la construcción del personaje de novela”, en A. Garrido Gallardo, *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Vol. I, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, pp. 499-508.
- 1986, “Retórica del personaje novelesco”, en *Castilla. Estudios de literatura*, 11.
  - 1990, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, pp. 43-68.
  - 1993, *La novela*, Madrid, Síntesis.
  - 1993, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos.
- CAAMAÑO, M. A. y GUTIÉRREZ, F., 1993, “Gilbert Durand. Entrevista”, en *El bosque*, 4, enero-abril, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 35-43.
- CAMPBELL, J., 1997, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.

- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., 1999, *Diccionario de los símbolos*, (1ª ed. en francés 1969), Trad. cast. M. Silvar y A. Rodríguez, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, J. E., 2001, (5ª ed.), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COHEN, E., 1999, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona, Anthropos.
- COLODRÓN, M. B., 1998, “Análisis de *Rayo de luna* de Bécquer a la luz de la Poética de la imaginación”, en *Castilla. Estudios de literatura*, 23, pp. 55-68.
- COROMINAS, J., 1994, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- COROMINAS, J., y PASCUAL, J. A., 1991, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CUESTA ABAD, J. M., 1991, *Teoría hermenéutica y literatura*, Madrid, Visor.
- DE ASÍS GARROTE, M. D., 1988, *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos.
- 1989, “La novela histórica: dos ejemplos de la función de la historia en la narrativa actual”, en *Homenaje al profesor Carlos Seco*, Madrid / Barcelona, Universidad Complutense / Universitat de Barcelona, pp. 705-724.
- 2002, *Literatura universal del siglo XX*, Madrid, Fragua.
- 2005, “Novela española contemporánea. Tendencias literarias de la posmodernidad”, en M. D. de Asís y A. Calvo Revilla (eds.), *La novela española contemporánea. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala – CEU, pp. 33-49.
- DEL PRADO BIEZMA, J., 1984, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad.
- 1999, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- 2006, “Viajes con viático y viajes sin viático”, en *Revista de Filología románica*, anejo IV, pp. 15-29.
- DÍAZ-MAS, P., 1989, “Los nombres de mis personajes”, en M. Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, pp. 107-120.
- DOISE, W., 1996, “Representaciones sociales en la Identidad Personal”, en VV. AA., *Identidad social. Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*, Valencia, Promolibro.
- DUCH, L., 2002, *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid, Editorial Trotta.
- DOMÍNGUEZ MORANO, C., 1992, *Creer después de Freud*, Madrid, San Pablo.
- DURAND, G., 1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. cast. M. Armiño, Madrid, Taurus.
- 1993, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, trad. cast. A. Verjat, Barcelona, Anthropos.
- 1995, “El hombre religioso y sus símbolos”, en J. Ries (coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado I. Los orígenes del homo religiosus*, Madrid, Trotta.

- 1999, *Ciencia del hombre y tradición*. “El nuevo espíritu antropológico”, Barcelona, Paidós.
  - 2000, *Lo imaginario*, trad. y epílogo de C. Valencia, Barcelona, Ediciones del Bronce.
  - 2007, *La imaginación simbólica*, trad. cast. M. Rojzman, Buenos Aires - Madrid, Amorrortu editores.
- ELIADE, M., 1999, *Imágenes y símbolos*, vers. esp. C. Castro, Madrid, Taurus.
- FAURE, R., 2002, *Diccionario de los nombres propios*, Madrid, Espasa.
- GALLEGO FERNÁNDEZ DE ARÁNGUIZ, M., 2001, *La narrativa simbólica de Juan Goytisolo*, Salamanca, Ediciones Almar.
- GARCÍA BERRIO, A., 1984, “Antonio Saura: Imaginario espacial y tiempo del hombre”, en *Revista de Occidente*, 32, pp. 127-146.
- 1985, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
  - 1994, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
  - 1998, *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
  - 2009, “Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. I, *Las formas del contenido*, Barcelona, Anthropos, pp.
  - 2009, “Imágenes del tiempo literario”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 8-16.
  - 2009, “Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 25-44.
  - 2009, “Bisel de edades: el *Quijote*, centro del canon occidental”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 567-586.
  - 2009, “Nueva estética de la novela moderna: el comentario de Vicente de los Ríos sobre la [espacialidad] poética del *Quijote*”, en *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, vol. III, *Universalidad, singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, pp. 587-601.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ, M. A., 1986, “Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual a la construcción imaginaria”, en *Estudios de Lingüística*, 3, pp. 47-79.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., 1996, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GEERTZ, 1990, *Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GERARD, A. M., 1995, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick.
- GÓMEZ SOLÍS, F., 1990, “La imagen del árbol en algunos espirituales españoles”, en M. J. Mancho Duque, *La espiritualidad española en el siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca / UNED Ávila, pp. 133-142.

- GRASSI, E., 1999, *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona, Anthropos.
- 1993, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos.
- GRIMAL, P., 2001, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUTIÉRREZ, S., 1994, *Estructuras comparativas*, Madrid, Arco / Libros.
- HALL, J., 1996, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial.
- HONAS, J., 1998, *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, Barcelona, Herder.
- JUNG, C. G., 1990, (2ª ed. esp.), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós.
- 1995, *El hombre y sus símbolos*, trad. L. E. Bareño, Barcelona, Paidós.
- 2001, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- KUNZ, M., 1997, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos.
- LURKER, M., 1994, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, trad. cast. R. Godoy, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- MARTÍN GARZO, G., 2001, *El hilo azul*, Madrid, Aguilar.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., 1992, “Fundamentos del componente temporal imaginario en el texto lírico. Análisis de los sonetos X y XIII de Garcilaso”, en *Diacrítica*, 7, pp. 135-153.
- 1993, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- 1993, *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de La Coruña.
- 1993-94, “La estructura temporal de “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier”, en *Draco. Revista de Literatura Española*, 5-6, pp. 311-326.
- 1993, “Modos, géneros y componente temporal imaginario. Una propuesta de explicación”, en *Tropelías*, 4, pp. 139-150.
- 1993, “Tiempo cósmico y tiempo humano en *La vuelta al mundo en ochenta días*” en *Revista de Extremadura*, 11, segunda época, pp. 11-22.
- 1995, “La noche en Novalis y en Rubén Darío: Los himnos a la noche y «Nocturno»” en *Castilla. Estudios de Literatura*, 20, pp. 167-180.
- 1996, “Universalidad y singularidad de los cuentos maravillosos. Análisis comparado de un cuento ruso y de un cuento gallego”, en *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, 2, pp. 351-371.
- 2004, “Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes”, en *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Universidade do Minho, vol. I, pp. 61-80.
- MAYORAL, J. A., (comp.), 1987, 1994, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MAYORAL, M. (coord.), 1989, *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra / Ministerio de cultura.
- 1990, *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra / Ministerio de cultura.

- ORTIZ-OSÉS, A., 1987, *Mitología cultural y memorias antropológicas*, Barcelona, Anthropos.
- ORTIZ-OSÉS, A. y LANCEROS, P., (dirs.), 1998, *Diccionario de Hermenéutica*, Deusto, Universidad de Deusto.
- PARAÍSO, I., 1990, “Arquetipos de totalidad y de perfección en Animal de fondo”, en *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Gijón, Júcar, pp. 118-124.
- 1994, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- 1995, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.
- 2001, *Las voces de la psique*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PINTOS, J. L., 1995, *Los Imaginarios Sociales. La nueva construcción de la realidad social*, Madrid, Sal terrae.
- PLESSNER, H., 1960, *La risa y el llanto*, trad. cast. L. García Ortega, Madrid, Revista de Occidente.
- PORTAL, F., 2000, *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor.
- POZUELO YVANCOS, J. M., 1993, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- 2007, “Semiótica del espacio en la novela: el capítulo XIII de La Regenta”, en M. A. Garrido Gallardo y E. Frechilla Díaz (eds.), *Teoría / Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Boves Naves*, Madrid, CSIC, pp. 402-411.
- 2009, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PUJANTE, J. D., 1988, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RAD, G. V., 1977, *El libro del Génesis*, Salamanca, Sígueme.
- RANK, O., 1991, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós.
- ROBERTS, S. G. H., 2007, *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., 2008, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- RODRIGUEZ PEQUEÑO, M., 1986-1990, “Poeticidad imaginaria –semántica y sintáctica– en la poesía de Concha Zardoya”, en *Revista de Investigación*, Colegio universitario de Soria, pp. 141-166.
- RODRIGUEZ PEQUEÑO, J. y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., 1998, “Teoría fenomenológica de Gaston Bachelard: la imaginación poética”, en A. Ruiz, A. Viñez y J. Sánchez (coords.), *Retórica y Texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 478-481.
- ROSSI, R., *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*, Madrid. Trotta.
- RUBIO MARTÍN, M., 1987, “Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria”, en *Estudios de Lingüística*, 4, pp. 63-76.
- 1988, “Imaginario y texto”, en *Revista de Occidente*, 85, pp. 144-150.
- 1991, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Madrid-Gijón, Júcar.

- 2011, “En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género”, en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, 145, pp. 1-25.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, 1989, *Obras Completas*, edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SENDER, R. J., 1995, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino.
- SOLARES, B., 2006, “Aproximaciones a la noción de imaginario”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año/vol. XLVIII, 198, pp. 129-141.
- SQUCCIARINO, N., 1998, *El vestido habla*, trad. J. L. Aja Sánchez, Madrid, Cátedra.
- STAROBINSKI, J., 1979, “El texto y el intérprete”, en J. Le Goff y P. Nora (dirs.), *Hacer la historia. Vol. I. Nuevos enfoques*, Barcelona, Laia, pp. 175-189.
- SULLÀ, E. (ed.), 1996, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- TERESA DE JESÚS, 1984, *Obras completas*, texto revisado y anotado por Fr. Tomás de la Cruz, Burgos, Editorial Monte Carmelo.
- TACCA, O., 1985, *Las voces en la novela*, Madrid, Gredos.
- VAZQUEZ MEDEL, M. A., 1990, “Poética de lo imaginario”, en *El Correo de Andalucía*, 4 de mayo.
- VERENE, D. P., 1999, “Prólogo”, en E. Grassi, *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la Retórica*, Barcelona, Anthropos, pp. VII-XIV.
- VILLANUEVA, D., 1994, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.
- VV. AA., (1988), “Un cierto discurso sobre el hombre”, en *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Salamanca, Diócesis de Castilla y León / Caja de Ahorros de Salamanca / Junta de Castilla y León.
- VV. AA., 1995, *Tratado de antropología de lo sagrado I. Los orígenes del homo religiosus*, Madrid, Trotta.
- WEINRICH, H., 1987, “Al principio era la narración”, en VV. AA., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, pp. 99-144.
- WUNENBURGER, J.-J., 2000, “Prólogo”, en G. Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, pp. 9-15.





